

الدُّوَّلَة

مجلة الثقافة الوطنية الديمocrاطية

٣٨

مايو ١٩٨٨

حوار مع
نعمان عاشور
ومقال لم ينشر

المثقفون والسلطة
في المجتمعات العربية
 محمود أمين العالم

كلام مثقفين
/الأكلون لحومهم/
صلاح عيسى

حوارات مع
برتولوتشى
عبد الكريم برشيد
مصطفى كاتب

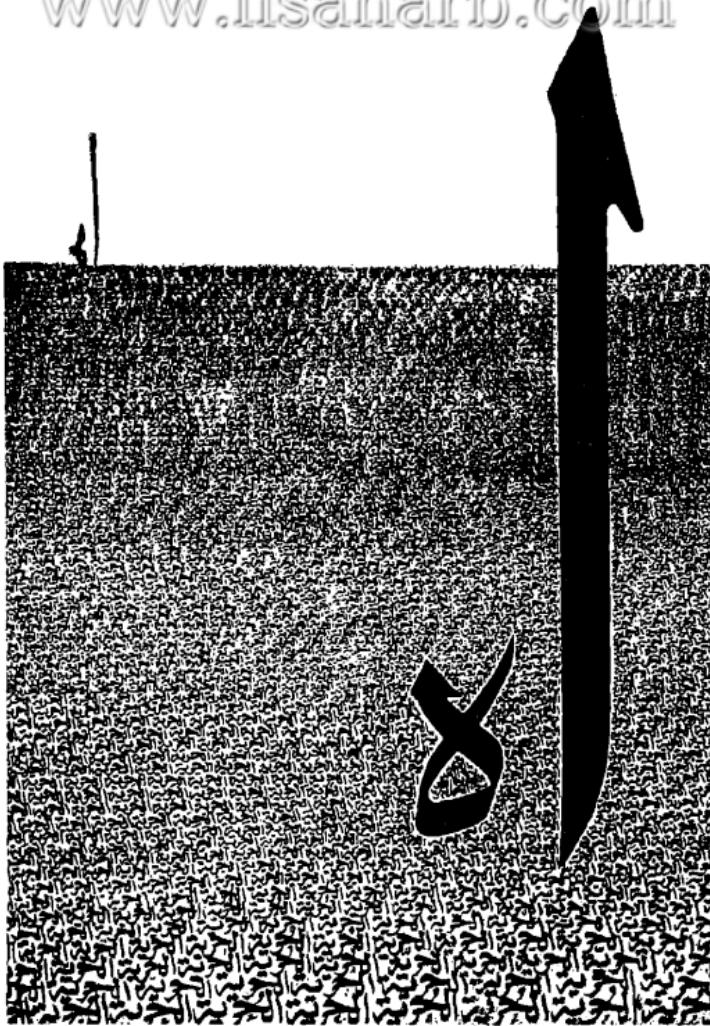




أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

مكتبة لسان العرب
www.lisanarab.com



خط حسن مسعود

في هؤلء العجائب

٤	فريدة الفاش	■
٨	عمود أمين العالم	□
٢٨	حلم السلام الدائم : أقوى من ألف شمس	□
٤٠	د. أبو بكر السقاف	□
٤٩	باريس ٦٨ : السينا المناضلة	□
٥٦	سلوى سالم	□
٦٢	نعمان عاشر	□
٧١	المسرح يقاوم الثورة المضادة	□
٧٤	عاصمة عفيفي	□
٧٦	آخر حوار مع نعمان عاشر	□
٧٨	قصص : رقصة على حراج العائلة	■
٨٨	عماد حودة	□
٩١	الدائرة	□
٩٣	سارة	□
٩٥	حكاية رجل لا ينعرفونه	□
٩٨	مسكين اسمه الحب	□
١٠٤	أصحاب قصائد في الوداد	■
١٠٧	حاتم سالم	□
	خط الاستواء	□
	غابات بر كات	□
	خاليل	□
	الدخول	□
	تواصيل	□
	التعزير	□
	حوار مع المسرحي المغربي عبد الكريم برشد	■
	عبدة الرويني	□
	حوار مع المسرحي الجزائري مصطفى كاتب	□
	ناصر عبد المنعم	□
	تعقيان من أنور كامل و د . رفت السعيد	□
أجيال الثقافة		
١١٧	صلاح عيسى	□
١١٨	كلام مثقفين : الأكلون لعومهم	□
١٢٣	كمال رمزي	□
١٢٨	مهرجان الأفلام التسجيلية	□
١٣١	حوار مع برتولوتشي	□
١٣٥	شوقي فهم	□
١٣٦	الملك هو الملك	□
١٣٩	دماء على ستار الكعبة	□
١٤٤	عبد الفتى داود	□
١٤٧	المكتبة الأجنبية : الوراثة	□
١٥١	اسحاق المهدوي	□
١٥٣	منتصر الفاش	□
١٥٥	تلال من غروب	□
١٥٧	رسالة المها	□
	رسالة طه حسين	□
	رسالة موسكو : القصة القصيرة في بيت أبيها	□
	رسالة باريس : حضرت السياسة وغابت الثقافة	□
	رسالة ليختنبرغ : برينت الذي لا يعرفه	□
	رسالة حول تنظيم الأدباء	□
	وثيقة (من عدن) : الثقافة والعملية الفورية	■

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
الجمع الوطني التقدمي الوداعي

٣٨

السنة الخامسة - مايو ١٩٨٨

رئيس التحرير
جريدة النهاش
 المستشارون
 د. الطاهر أحmed مكى
 د. أمينه شبيه
 صلاح عيسى
 د. عبد العليم أنيس
 د. عبد الحسن طه بدر
 د. لطيفه الزيات
 هلاك عبد العزيز
 سكرتير التحرير
حلى سالم
 مجلس التحرير
إبراهيم أصلان
 د. سعيد البحراوى
كمال رمزي
محمد روميلش

□ من كتاب العدد

محمود أمين العالم ، مفكّر ومناضل ماركسي مصرى ، صاحب ، إيهابات بارزة في الثقافة المصرية وفي الفكر الاجتماعي ، من أهم كتبه « فـ الثقافة المصرية » — مع عبد العليم أنيس ، « فلسفة المصادفة » ، « معارك فكريّة » ، « الوعي والوعي الراهن » . ويشرف حالياً على تحرير الكتاب غير الدورى « قضايا فكرية » .

نعман عاشور ، كاتب مسرحي من رواد مسرح الشباب المصري ، رحل في أكتوبر ١٩٨٧ ، من أشهر مسرحياته : عيلة البوغرى ، المغماطيس ، الناس اللي تحت ، الناس اللي فوق ، الجبل الطالع ، باطن مصر . صدر الجني الأول من مذكراته بعنوان « المسرح حيّات » عام ١٩٨٤ .

إسماعيل الهمدوى ، كاتب ومتّرجم مصرى . من أبرز ترجماته : المبادىء الأساسية للفلسفة — والمادية والتألية في الفلسفة لموليتير — الأخوة الأعداء لكاتزراكي — سازن بين الوجودية والماركسية — الماجان لأمير كامي .

صلاح عيسى ، صحفي ومؤرخ ، له : الثورة العرابية ، مثقفون وعسكري ، حكایات من مصر ، الكارثة التي هددنا . له مجموعة قصصية تحت الطبع بعنوان « بيان مشترك ضد الرسم » .

إسماعيل العادل ، قصاص من جيل الشباب ، صدر له « العام الخامس » ١٩٨٢ ، عن مطبوعات خطولة ، « أيام المطر » عن دار شهدى ١٩٨٥ .

لوحة الغلاف للفنان
 مصطفى الرزاقي

الراسلات : مجلة أدب ونقد . ٢٣ شارع عبد
 الخالق ثروت . القاهرة . مصر

الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر (١٢ جنبها - (البلاد العربية) : ٥٠ دولار - (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو ما يعادلها)

افتتاحية

وحدة المثقفين ... لا وحدة الثقافة

فريدة النقاش

خرجت من مهرجان طه حسين الذي نظمته كلية الآداب في جامعة المنيا وشارك به عدد كبير من أئسائه الجامعات والمفكرين توصية تطالب بتنمية علوم الفلسفة والمنطق في المدارس والجامعات من كل ما ينافي مع العقيدة ، ومررت هذه التوصية مرور الكرام دون أن يلتفت إليها أحد أو يتوقف أمام الدلالة الخطيرة التي تتطوى عليها .. والدلالة الأشد خطورة لسكوت هذا العدد الكبير من المشاركون على ما يشكل عدواً على حرية الفكر وحق الاجتهد ، بشكل سافر .

فالوصية تدفع ببساطة لدعم الفلسفة في الدين صالح الأخير ، وإختزال تاريخ الثقافة فيه باعتباره المركز الرئيسي لها وليس أحد روادها بين رواد كثيرة ، دات منابع مختلفة باختلاف مصالح الطبقات الاجتماعية التي تتوجهها . كما هو الواقع فعلاً :

إن المعنى الخطير الذي تحمله هو هذا الطابع المجرم المتأملي للنظرية الواحدية التي تزحف علينا ولهذه النظرية وجوه عديدة في حياتنا الفكرية والسياسية على السواء ؛ فلها وجه في الفكر القومي المثال الشوفيني الذي يرى الأمة جوهرًا ثابتًا خالداً واحداً لا تؤثر فيه الصراعات الواقعية ولا تحولات الزمن الذي يأقى ويروح ليقي جوهر الأمة ثابتًا ومتميزاً عظيمًا متعالياً على الآخرين ، ذلك التعالى الذي يصل إلى ذروته في الفكرة الصهيونية التي تقول إن اليهود هم شعب الله المختار والذين يحق لهم حكم الآخرين والسيطرة على مصائرهم .

والوجه الثاني للنظرية الواحدية لفكرة الجوهر الثابت القرمية هو الوجه الديني الذي تنسع رقعته جغرافياً ليوحد البشر جميعاً تحت راية دين هو بدوره جوهر ثابت خالد لا يتغير ولم يتغير ، والأساس فيه الإناء للدين وليس الموضع الذي ينهض عليه هذا الإناء .

وتحتوى الفكرة الصهيونية على البعدين معاً، القومي والديني، وهو ما يجعلها توفر في نظر معتنقبها على قوة رومانسية إضافية لأنها تهيل من حكايات وأساطير الجالين، مما وتضف لها في نسيج عاطفي محكم يوحد يهود الشتات مع دولة الوعد الإلهي القومية، فتصبح ولاء الغالية المظفى منهم لإسرائيل لا لبلدان المولد والجنسية، وحيث يختفي الطابع العنصري الاستغلالى لها وراء وهبها يستند كل منها قوة من الآخر ويرتكزان معاً شأن كل الأوهام على مصالح الطبقات السائدة المالكة . وتخلق هذه الطبقات شئ أنواع المؤسسات وتحبّل الخبراء وتنشئ الترسانات الإيديولوجية لإعادة إنتاج هذه الأوهام وترسيخها في عقول وقلوب الكادحين على صعيد العالم الذي تحكمه . إنها تستمر أيضاً إلى أقصى حد وبمهارة تحصد عليها تلك المسافة التي تقع بين الوجود الإجتماعي للkadحين الذين يصطدمون بحقيقة الاستغلال في واقعهم وبين الواقع الإجتماعي الذي يتخلى عن هذا الوجود ولكنها يظل لزمن طويل أسرىً لنسبات الماضي وقواء الروحية المهيمنة .

إن شعار «وحدة الثقافة» الذي تبعثه الآن القوى الرجعية من أجل استخدام جديد لمواجهة نفوذ الأفكار الاشتراكية هو شعار قديم إذن .

□ □ □

وهذا الشعار ليس خاطئنا فقط لأنّه حكموي ولأنّه أمريكي ورجعي يستر مصالح الرأسمالية التابعة والاحتكارات التي تعمل لصالحها هذه الرأسمالية تحت شعار «وحدة الأمة» ، ولكنه خاطيء أيضاً لأنّه وهم ، ذلك الوهم الذي تأسس عليه تلك الماذج الثقافية الماجنة المقولبة أى الكليشيهات التي يصرون فيها — من قبيل ما يسمى بالاتاج الواسع «للثقافة الجماهيرية» — كل الأفكار القديمة ، وحيث تسع عملية إحيائها وتجليلها كلما إاحتدمت الناقضات الطبيعية في المجتمع التابع والرأسمالي ، وكلما أصبح الكادحون على شفا الإمساك بمصائرهم وتحولوا هذه الناقضات لصالحهم ...

إنها الكليشيهات والقولاب المجهزة المعلبة التي يغذون بها المشاعر السطحية والعاطفية المبتلة والرضا عن النفس والأحنة الزائفية بين المستغلين والمستغلين ، وقيم التجاج الشخصي والوصاية وهي جديماً قيم في ميسى الحاجة لإشاعة الفكر الخرافى الذي يتعشى إلى جانب التقدم العلمي الماكل حيث تنشأ مؤسسات جارفة لترويجه كأحد أدوات اللالعب بوعي الكادحين وقولتهم فيما يسمى وحدة الثقافة ... وإنتاج خرافات جديدة هي هذا التجاوز العيشي للجدلاته مع الخرافات . . .

ويقى المهد الرئيسي لكل هذا العنف الواحدى هو إخضاع الكادحين روحاً وتقليل أظافر حرركهم في مستوياتها المختلفة ، سياسية كانت أو فكرية ، ونزع استقلاليتها واللحاقها بواحدانية المركز .. سواء كان الدين أو الأمة التي هي قرين الطبقة السائدة . فلو تأملنا في الأمر جيداً لوجدنا أنّ إختزال الدين في الفكرة الإيمانية وحدها ، وإنّتزال القومية في الطبقة السائدة ، يقود في المطاف الأخير — إذا ما امتدت الأفكار

ل نهايتها — إلى المترتب الواحد .. إلى الأب .. إلى الرعيم الواحد .. والكل في واحد .. ذلك الواحد الذي لا بد أن ينفي الآخرين لأنه يستمد شرعيته في العمق وف الثقافة الواحدة من واحدة الإله .. ويصبح أساسا للابتداد والقمع من كل نوع .

□ □ □

يجرى إضفاء القدسية على الرعيم الواحد الذى يظهر عادة في صورة الأب الرحيم وفي سياق عملية فكرية ودعائية معقدة تختفى وراء قداسته سلطة رأس المال البغيضة التي هي في الأصل الركيزة الحقيقة لهذه القدسية وهى تتحذى لنفسها صوراً رمزية . وغالبا ما تتجسد فيها «وحدة الثقافة» على الصعيد العamil إذ يصبح هذا الأب الرعيم الواحد مصدرا للحكمة والإلهام ويؤكد في بعض الحالات أن يصبح معيناً أرضياً — وت נשى هذه الحالة من إزدياد تخلف الجماهير وبؤسها وافتقادها للدور الطليعة المنظم . ومع ذلك .. وبالرغم من قوة هذه الفكرة عن وحدة الثقافة سواء في أساسها القومى أو الدينى ، فإن النوع يفرض نفسه على الواقع . ويشتبك منه رغم كل الصعاب والممارس ، ويخرج شعر العامية وأدبها ليزداد قوة ونفوذا على سبيل المثال رغم جهود القومين الشاليين الذين رأوا في الفصحي جوهر الأمة الأصيل الخالد ولغة الكتب المقدسة التي لا يجوز الخروج عليها .

ونخرجت الثقافة التقديمية بكل أشكالها كتفصيل للثقافة «الواحدة» السائدة ، ومن بين المركبات الرئيسية هذه الثقافة التقديمية التفاصيل يتجلى ادراكها للمضمون الطبقي وللأسس الاجتماعية مختلف المفاهيم والنظريات التي بنيت عليها «الثقافة الواحدة» ، وكيف أنها كانت تكتسب في كل مرحلة ملامح جديدة بجدد المرحلة لتعيد انتاج نظام الاستغلال وتروض الحياة الروحية للkadاحون لمقتضياته .

تقدّم الحياة المعاصرة كل يوم برهين جديدة على هذه الحقيقة ، أي وجود ثقافات لاثقافة واحدة في المجتمع الطبقي تنتفي «الواحدة» بكل أشكالها وتبنّيتها .. بل وترتّبها كأساس للقمع .

وإن تطور أشكال التضامن داخل المجتمع الإسرائيلي وفي أوساط اليهود مع الانتفاضة الفلسطينية المتصاعدة — وإن كان تطوراً بطرياً إلا أنه يقدم مثل هذا البرهان على إخفاق شعار وحدة الثقافة القومية اليهودية التي تضم تحت جناحيها كل اليهود في الأطار المنصري الصهيوني ؛ وأن هذا المجتمع نفسه — رغم كونه مجتمعاً طبقياً عنصرياً مغلقاً — قد أفرز عناصر ديمقراطية خرجت من أحشائه وفي مواجهته لتدعم كفاح الشعب الفلسطيني وتساند مطالب الإنفاضة المشروعة بالجلاء عن الأرضي المحتلة والإعتراف بحق تقرير المصير للشعب

الفلسطيني . وهذه إحدى القضايا ذات الطابع المعقّد التي ينبغي علينا أن ندرسها جيداً خاصةً أن هذه القوى ترفض الصهيونية من أساسها .

□ □ □

ولكننا نفي وحدة الثقافة وبرهنة الحياة على التعدد والفن هو شيء ووحدة المثقفين شيء آخر .. فوحدة المثقفين تظل ضرورية وملحمة لحماية هذا العدد وخلق الملاحم لإزدهاره وغلوه وتفاعلاته الصحي . لذا تبقى دعوتنا لإنشاء رابطة للكتاب الديمقراطيين قائمة وحية دون أن تعنى أبداً أننا نقول بوحدة الثقافة أو ندعوه لها ، ودون أن تعنى أيضاً أن المنطلق الإيديولوجي الواحد يساوي خلق مآذج بشريّة مكررة ومنسوجة من بعضها البعض ، وتلك قضية أخرى .

□ □ □



دراسات

إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة

محمود أمين العالم

مدخل عام

ما أكثر ما تعالج قضية العلاقة بين المثقفين والسلطة معاجلة تبسيطية . فالملقون يقلصون في نزوح المثقف فرد مطلق يقف في مواجهة سلطة مطلقة . وبين هذا المثقف الفرد والسلطة تقوم علاقة معددة . فالملقون أداء هذه السلطة قد يكون «ناقداً أو مبرراً أو متفرجاً»^(١) ، وقد يكون داخل السلطة أو خارجها ، وقد يكون مع السلطة أو ضدتها . وعلى هذا فالعلاقة بين المثقف والسلطة لا تخرج عن أن تكون علاقة ثنائية سواء كانت استيعابية أو ترفيقية .

والواقع أن العلاقة بين المثقفين والسلطة أكثر تعقيداً من هذه الثنائية التبسيطية . بل لعل هذه العلاقة أن تختلف باختلاف الملابس الاجتماعية والتاريخية التي تتحقق فيها ، كما يختلف كذلك الوعي بها باختلاف هذه الملابس واختلاف الموقف منها .

في أوائل عام ١٩٦٧ زار مصر الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر وأنهى في جامعة القاهرة محاضرة حول «دور المثقف في المجتمع المعاصر» . ولقد اقتصر سارتر في محاضرته على تحديد دور المثقف في المجتمعات الأوروبية الرأسمالية وعرف المثقف بأنه «العالم الذي يخرج باهتمامه وعمله من حلوى علمه المتخصص إلى آفاق المصالح الإنسانية المشتركة» . وفي تعريفه لهذا للمثقف ، وفي محاضرته بشكل عام ، وضع سارتر المثقف في تعارض مع السلطة بشكل مطلق . ولقد اختلفت مع محاضرة سارتر في مقال نشرته^(٢) آنذاك فرقـت فيه بين مستويات ومواصفات مختلفة للمثقفين وأشكال وطائعات مختلفة للسلطة ، وأشارت في هذا المقال إلى أن السلطة ليست هي مجرد الجهاز المركزي بل هي كذلك الهياكل

(*) بحث ألقى في لدورة «المعرفة والسلطة في المجتمعات العربية» التي انعقدت في صنعاء بين ٦ و ٩ تموز (يوليو) ١٩٨٧ ، ونظمها جامعة صنعاء بالتعاون مع معهد الإمام العرف .

السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية إلى غير ذلك ، وأن موقف المثقفين سواء داخل جهاز الدولة أو خارج هذا الجهاز إنما يختلف باختلاف طبيعة هذا الجهاز وطبيعة سياساته من حيث أنه جهاز رجعي أو تقدمي ، وأن موقف المثقفين لا يتحدد فحسب بالتأييد أو بالرفض للسلطة على املاقاتها وإنما يتحدد أساساً ب مدى مشاركة المثقفين مشاركة فعلية عملية في تكريس سياسات هذه السلطة أو تغييرها تغييراً جذرياً .

وكما كانت محاضرة سارتر تعبراً عن موقف أغلبية المثقفين في البلاد الأوروبية الرأسمالية آنذاك ، فإن أكاديموس في كلمات القديمة تصاريض تلك المرحلة من تاريخ مصر في الخمسينيات والستينيات عندما كانت ثورة ٢٣ يوليو في السلطة بقيادة جمال عبد الناصر ، وكانت تلتقي حولها الجماهير الشعبية للأمة العربية جماء ، بل الأغلبية الساحقة للمثقفين العرب بمستوياتهم وأتجاهاتهم المختلفة .

حقاً ، لقد عانت ثورة يوليو في بدايتها بانسحاب بعض المثقفين عنها ، وسلبيتهم إزاعها بل صدائمهم معها نتيجة لبعض توجهاتها السياسية والثقافية والاجتماعية آنذاك .

وفي كتابه «أزمة المثقفين» يعرض الأستاذ محمد حسنين هيكل لعناصر هذه الأزمة ويركزها في أمور ثلاثة هي :

١ - المطالبة بعودة الجيش إلى الكنات .

٢ - المطالبة بالديمقراطية وعودة الأحزاب .

٣ - المفاضلة بين أهل الثقة وأهل الخبرة » وذلك نتيجة لتعيين بعض العسكريين في عدد من الشركات وأجهزة وأجهزة المؤسسات في وظائف يبدو أنها فنية بحتة لا تتحمل غير المتخصصين في أعمالها «^(٢) .

على أن القطيعية آنذاك لم تكن في تقديري هي أزمة علاوة بين المثقفين على اطلاقهم والسلطة الجديدة كجهاز سياسي عسكري أو أزمة مفاضلة بين أهل الثقة وأهل الخبرة . بل كانت الأزمة ذات أبعاد سياسية واجتماعية وابدية لوجية أساساً . فلا شك أن ثورة يوليو ، وغيرها من الثورات العربية الأخرى التي قامت قبل قيامها أو بعد قيامها ، قد شارك في قيامتها وفي قيادتها طلائع من المثقفين ذوى التوجه التقديمي والتوجه العام . حقاً ، إن الطابع العسكري قد غالب على هذه الثورات . إلا أن هذا الطابع العسكري لا يخفى الوجوه الثقافية البارزة التي شاركت في التخطيط وفي قيادة هذه الثورات . هنا ، فضلاً عن أن ضباط الجيش أنفسهم يعدون من الفئات الثقافية بالمعنى الشامل للمثقفين كما منتعرض لذلك فيما بعد . والواقع أن ثورة يوليو لم تنجح في تحقيق بعض أهدافها إلا بفضل المشاركة الفعالة لهاتين المثقفين في مختلف مستويات العمل السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي عامه .

ففي خطبة التنمية الاقتصادية الأولى مثلاً اشترك في وضعها ألف وخمسمائة من كبار المتخصصين ، وقام على تنفيذها عشرات الآلاف من المثقفين الذين يجتمع بهم أهل الثقة بأهل الخبرة^(٤) . وهلذا ، فإن الواقع والسلبيات في ثورة يوليو ، لا ترجع في الحقيقة إلى أزمة المفاضلة بين أهل الثقة وأهل الخبرة ، أو إلى أزمة التعارض والمصادمة بين المثقفين والثورة كما يقال ، أو إلى سلبية المثقفين إزاء الثورة ، وإنما ترجع إلى الطبيعة الطبقية للثورة وإلى ابديولوجيتها الترفيقية وإلى نوعية المثقفين الذين استعانت بهم الثورة لتحقيق أهدافها . لقد كانت الثورة تناولي بالتغيير الاجتماعي والاشتراكية ، وتستعين بمثقفين معادين لشعارات التغيير الاجتماعي والاشتراكية ولمشروعاتها عامه أو على الأقل غير

مدركين وغير واعين حتى بحقائق وأدوات التغيير الاجتماعي الذي تسعى الثورة إلى تحقيقه ، في الوقت الذي كانت تغيب في السجون لفترات طويلة المثقفين الاشتراكيين الحقيقيين أو تعمل على تهميشهم اجتماعياً أو تسعى إلى انتهايهم داخل أيديولوجيتها الخاصة .

لم تكن القضية أذن في الخمسينيات والستينيات هي أزمة العلاقة بين المثقفين والثورة أو بين المثقفين والسلطة ، بل كانت خلافاً حول سياسات وأيديولوجيات داخل الثورة وخارجها تتعلق بالديمقراطية والشمية الاقتصادية والاجتماعية والسياسة الخارجية فضلاً عن مناهج وأساليب وأسس تحقيق الوحدة العربية .

ولهذا فإن المقال الذي كتبه عام ١٩٦٧ رداً على سارتر كان تعبراً عن هذه الخبرة الواقعية الحية ، أكثر منه تعبراً عن اشكالية موضوعية بين المثقفين والسلطة . . .

على أنسنا في هذه السنوات الأخيرة ، تجد هذه القضية تبرز من جديد في صورة اشكالية بل مأساوية حادة ، وتنبع فيها المسافة بين طرفيها حتى تكاد تصل إلى ما يشبه الثنائية المطلقة .

ولقد استطاعت أن أحصي خلال السنوات الأخيرة مجلس ندوات غير ندوتنا هذه فضلاً عن مقالات متاثرة ، يدور محورها حول العلاقة بين المثقفين والسلطة . وفي تقديرى أن هذا الاهتمام البالع بهذه القضية ، والطابع الاشكالى الحاد لطرحها إنما هو تعبر عنما يعانيه واقعنا العربى الراهن فى هذه السنوات الأخيرة من أزمة بيئوية في جملة أوضاعه ومارستاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تزداد كل يوم تخللها وتقرضاً واستبداداً وتبعية . وقد لا يسمح المجال بتفصيل حول طبيعة هذه الأزمة وأسبابها وأفاقها ، ولكن حسى أن الخص هذه الأزمة بفقرة واحدة من تقرير المنظمة العربية لحقوق الإنسان الذى صدر مؤخراً .

تقول هذه الفقرة « إن الرأى العام العربى » يدرك أن الفساد والانتكاسات التى حاقت بوطنه الكبير في السنوات الأخيرة ليست قدرًا محظوظاً . ولويست دلالة على عجز شعوب أمته . وإنما هي سبب عجز الأنظمة . وأن هذه الشعوب قد سجلت في الماضي القريب انتصارات باهرة ، وقدمت أمثل التضحيات . وأن أهم أسباب الأزمة الحاضرة هي التغيب القسرى للجماهير العربية عن المشاركة في تقرير مصيرها والاسهام في صياغة حاضرها ومستقبلها ، والدفاع عن أبوطها وأن هذا التغيب يبدأ بمصادرة الحريات الأساسية للجماهير وينتهي بالانهيار الفاضح لحقوق الإنسان المفرد »^(٥) .

إن خلاصة هذه الصورة التي تقدمها هذه الفقرة من تقرير « المنظمة العربية لحقوق الإنسان » هي أن الأنظمة العربية عاجزة ، والجماهير العربية مغيبة . وبصرف النظر عن حقيقة موقف الأنظمة هل هي عاجزة أم متواطة ، فلا شك أن هناك تخلفاً في جانب الأنظمة ، وتغييباً في جانب الجماهير . وفي هذه الصورة المأساوية كان من الطبيعي أن تبرز اشكالية العلاقة بين المثقفين (الذين هم طلائع الوعي الاجتماعي على اختلاف انساباتهم واتجاهاتهم) وبين الأنظمة الحاكمة ، وأن تتعقد الندوات وتكتب المقالات وترتفع التساؤلات الكلقة حول المثقفين و موقفهم ودورهم ومسؤوليتهم في مواجهة هذه الأوضاع .

ولا أزدف في أن أقول بصرامة واجة أن بعض الكتابات وبعض المداخلات في هذه التدوينات ، ماقاتت سـ موضوعيا على الأقل — تنتهي إلى تحديد معلم الخروج من معنة هذه الأوضاع ، بقدر ما كانت تعني حقائق وأيات هذه الحنة ، كما كانت تعني الموضع المضوعي لمعاناتها ، وبالتالي كانت تكرسها تكريسا . وليس هنا بالأمر الغريب الشاذ . فالثقافة بعد من أيام هذه «الأوضاع — الحنة » . وبعده آخر أكثر عمومية وأكثر موضوعية ، إن الثقافة بعد من أيام السلطة ، كل سـطة . ولهذا فإن القول — وهنا ندخل في موضوعنا — بالبنائية الضدية الاستبعادية أو التالية التوفيقية بين المثقفين والسلطة لا يخصى إلى تعريف حقيقة العلاقة بين المثقفين والسلطة فحسب ، بل يخصى كذلك إلى طمس طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة على السواء . فلا سـطة بغير ثقافة ، ولا ثقافة لا تتـبـ الـ سـطة ما سائدة ، أو سـطة أخرى تـمـيـ لأن تـسود .

ولهذا فليس صحيحا ما يذهب له بعض الكتاب من أن المثقف والسلطة يتـبـانـ إلى حـقـيلـ دـلـالـينـ مختلفـينـ وأنـ العـلـاقـةـ الوحـيـدةـ بينـهـماـ هيـ عـلـاقـةـ الـصراعـ (٦) .

حقـاـ ، هناك تـباـيزـ دـلـالـيـ بينـ الثـقـافـةـ والـسـلـطـةـ ، ولكنـ هناكـ كذلكـ تـداـخـلـ وـظـيفـيـ عـضـوـيـ بينـ الدـلـالـيـنـ .

ولو عـدـناـ إـلـىـ الجـنـورـ الاـشـتـقـاقـيـ لـكـلـمـاتـ السـلـطـةـ وـالـحـكـمـ وـالـثـقـافـةـ ، فـيـ لـسانـ العـربـ وـفـيـ بـعـضـ المـعـاجـمـ الـعـرـبـيـةـ الآـخـرـيـ ، اوـجـدـناـ هـذـاـ التـشـابـكـ وـالتـداـخـلـ بـيـنـ اـنـدـلـالـيـنـ .

فـكـلـمةـ الـسـلـطـةـ إـلـىـ جـانـبـ مـاتـحـمـلـهـ منـ معـنىـ الـقـهـرـ وـالـنـلـبـةـ ، تـعـنىـ كـذـلـكـ الـحـجـةـ وـالـبـرهـانـ . وـالـرـجـلـ الـسـلـيـطـ هوـ الفـصـيـحـ حـدـيدـ الـلـسـانـ . وـمـعـ كـلـمـتـيـ الـحـكـمـ وـالـحـكـوـمـ الـلـيـنـ تـغـرـيـانـ عنـ السـيـطـرـةـ خـجـدـ كـلـمـةـ الـحـكـمـ الـيـتـيـ تـعـنىـ الـعـلـمـ وـالـفـقـهـ وـمـرـفـقـهـ أـفـضـلـ الـأـشـيـاءـ . أـمـاـ كـلـمـةـ الـثـقـافـةـ فـنـجـدـهـ سـوـاءـ فـيـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ أـوـ مـخـلـفـ الـلـغـاتـ الـأـوـرـوـبـيـةـ تـجـمـعـ بـيـنـ الدـلـالـيـنـ الـمـعـنـوـيـةـ وـالـعـلـمـيـةـ . فـالـزـارـاعـةـ هـيـ مـصـدـرـهـاـ فـيـ الـلـغـاتـ ذاتـ الـجـذـرـ الـلـاتـيـنـيـ ، وـالـصـوـبـ وـالـتـسـوـيـةـ وـالـتـحـدـيدـ هـيـ مـصـدـرـهـاـ فـيـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ . فـفـقـتـ الشـيـءـ تـعـنىـ إـقـامـةـ الـمـعـوـجـ فـيـهـ ، مـثـلـ تـقـيـيفـ الرـعـ ، وـثـاقـفـهـ تـعـنىـ جـالـهـ بـالـسـيفـ إـلـىـ غـرـيـ ذلكـ .

حقـاـ ، اـنـاـ لـاـ يـنـبـغـيـ أـنـ نـفـالـ فـيـ اـسـتـخـالـاصـ نـتـائـجـ فـكـرـيـةـ مـنـ هـذـاـ التـداـخـلـ الدـلـالـيـ فـيـ مـعـنىـ الـمـرـدـادـاتـ ، وـلـكـنـاـ مـنـجـدـاهـ هـذـاـ التـداـخـلـ الدـلـالـيـ نـفـسـهـ بـيـنـ الـمـارـاسـةـ وـالـفـكـرـ ، بـيـنـ الـسـلـطـةـ وـالـمـرـفـقـةـ ، بـيـنـ الـدـلـالـيـنـ وـالـقـلـاقـةـ طـوـالـ الـتـارـيخـ الـبـشـريـ وـخـاصـةـ مـعـ نـشـأـةـ الـطـبـقـاتـ الـاجـتـاعـيـةـ وـقـيـامـ مـؤـسـسـةـ الـنـوـلـةـ . سـنـجـدـ هـذـاـ التـداـخـلـ الدـلـالـيـ وـالـوـظـيفـيـ مـنـ الـمـلـوـكـ الـسـحـرـةـ وـسـلـطـةـ الـكـهـنـةـ ، وـدـورـ الـبـيـرـوـقـراـطـيـنـ وـمـهـنـدـسـيـ الـمـشـرـوعـاتـ الـكـبـرـيـ فـيـ الـدـوـلـةـ الـقـدـيـمـةـ حـتـىـ رـجـالـ الـدـينـ وـصـانـعـيـ الـفـرـارـ الـسـيـاسـيـ وـالـاـقـصـادـيـ وـالـاجـتـاعـيـ وـعـنـطـيـهـ وـمـفـدـيـهـ وـمـرـوـجـيـهـ الـاـيـدـيـوـلـوـجـيـنـ فـيـ الـدـوـلـةـ الـاـحـدـيـةـ . وـقـدـ يـرـزـ هذاـ التـداـخـلـ الدـلـالـيـ وـالـوـظـيفـيـ بـصـورـةـ أـكـثـرـ وـضـوـحـاـعـدـمـاـ نـضـرـ بـأـمـثـلـةـ بـعـضـ الـحـكـامـ أـوـ الـحـكـماءـ أـوـ الـحـكـامـ الـمـقـفـينـ ، وـمـاـكـثـ أـمـثـلـةـ عـلـىـ ذـلـكـ فـيـ الـتـارـيخـ الـقـدـيـمـ وـالـتـارـيخـ الـحـدـيـثـ : اـخـتـانـونـ ، عـلـىـ بـنـ أـنـ طـالـبـ ، الـمـأـمـونـ ، أـبـنـ تـوـرـمـ ، روـبـيـسـرـ ، لـيـنـ ، مـاـوـتـسـيـ تـوـرـجـ ، بـهـرـوـ ، عـبدـ الـنـاصـرـ ، سـنـجـورـ ، دـيـجـولـ إـلـىـ الـعـشـرـاتـ مـنـ أـمـثـلـهـ . الـاـنـ تـقـلـ بـهـذـهـ الـأـسـمـاءـ قـدـ يـفـضـيـ بـيـنـاـلـىـ نـتـيـجـةـ مـغـلـوـطـةـ ، لـأـنـهـ قـدـ يـوـسـيـ بـأـنـ لـلـقـلـاقـ دـلـالـةـ فـرـديـةـ أـوـ خـوبـيـةـ عـلـوـيـةـ وـيـفـضـيـ بـهـذـاـ دـلـالـتـهاـ الـطـبـقـيـةـ فـيـ بـيـةـ الـسـلـطـةـ نـفـسـهـ .

ولهذا قد يكون من المفيد متابعة الرحلة العربية المستمرة المتطورة لمؤسسة السلطة – الثقافة «لتبيين هذه العلاقة العضوية الحميمة بين السلطة والثقافة وما تتخذه من أشكال ومظاهر مختلفة عبر الملابسات التاريخية الاجتماعية المختلفة . ولكن المجال لا يسمح بهذا . وحسبنا أن نتوقف عند تحديد مفهوم المثقف ومفهوم السلطة ، وتحديد طبيعة ما ينتمي من تداخل دلالي ووظيفي رغم ما ينتمي من تمايز .

من هو المثقف :

ان أي محاولة لتعريف المثقف ستغوص بنا في غابة من عشرات التعريفات التي تصدر كلها عن موقف فكري معين . فهناك من يعرف المثقف بأنه الحاصل على الشهادة العليا الجامعية ، وهناك من يعرف بأنه الشخص في شعور الثقافة ، والذى يتعامل مع الأفكار المجردة والتى يضع اعتباراتها فوق مختلف الاعتبارات الاجتماعية اليومية ، أو بأنه المفكر المرتبط بقضايا عامة أكبر من حدود شخصه أو هو صاحب الرؤية النقدية للمجتمع أو هو المبدع في مجال الآداب والفنون والعلوم والتفكير ، أو هو المتعلم ذو الطموح السياسي أو هو واحد من صفوه أو نخبة متلهمة ذات فاعلية على المستوى الاجتماعي العام إلى غير ذلك . وهى تعريفات تقصر المثقف على مستوى ثقاف معين أو مستوى اجتماعي معين . وقد يكون أبسط تعريف هو ذلك الذى يميز بين العمل الذهنى والعمل اليدوى . وهو فى الحقيقة كذلك تعريف غير دقيق على إطلاقه . فكل عمل يدوى مهما كانت بساطته الآلية يحتوى بالضرورة على قدر من الجهد الذهنى . وفي تقديرى أن أصدق تعريف وأدقه هو ذلك الذى يقول به جرامشى وهو أن (٧) كل انسان مثقف وإن لم تكن الثقافة مهنة له . ذلك أن لكل انسان رؤية معينة للعالم ، وخطا للسلوك الأخلاقى والاجتماعى ، ومستوى معيناً من المعرفة والاتصال الفكري . كل انسان مثقف أذن وان اختللت مستويات ووظائف ودلائل ثقافته . وهكذا يسع مفهوم المثقف . ليشمل المفكرين والعلماء والكتاب والمدعين والفنين ورجال الدين والأطباء والمهندسين والمديرين ورجال القانون والأطباء والموظفين والوجهين الإعلاميين والصحفيين ورجال الأعمال والطلبة . بل يسع كذلك لقوى الإنتاج اليدوى من عمال وفلاحين . وبهذا المعنى الواسع للمثقف ينقسم المثقفون إلى مثقف عام ومثقف متخصص .

ولا يشكل الفنانون طبقة اجتماعية محددة ، بل يتسبّبون إلى مختلف الفئات والفئات الاجتماعية ، من الطبقة الارستقراطية إلى البورجوازية والفئات البينية المتوسطة حتى الطبقة العاملة . فلكل طبقة وفئة من هؤلاء مثقفوها المعرون عنها سواء بالاتصال الاجتماعي المباشر ، أو بالاتصال الفكري . وهناك بحسب تعبير جرامشى المثقف العضوى للطبقة البورجوازية وهناك المثقف العضوى للطبقة العاملة ، وهناك المثقفون المعرون عن مختلف الفئات الاجتماعية الأخرى . ولعل الفلاحين أن تكون الفئة الاجتماعية الوحيدة كما يذهب (٨) جرامشى التي ليس لها مثقفوها المعرون عنها ، وإن يكن العديد من المثقفين من ذوى أصول فلاحية .

وهناك من الباحثين من يذهبون إلى أن المثقفين يتسبّبون عاماً إلى الفئات الاجتماعية الوسطى ، ويتعلّلون لهذا بسمة اجتماعية موحدة . وقد يبيّن هذا صحيحاً وخاصة في مجتمعاتنا العربية ومجتمعات البلاد النامية عامة التي برزت فيها وتکاثرت واتسعت الفئات الاجتماعية الوسطى بعد حصولها على

الاستقلال ونتيجة للتوسيع في التعليم تلبية لاحتياجات الجديدة . الا أنه في اطار هذه الفئات الوسطى سينجد كذلك الانزعاءات والانتسابات الفكرية المختلفة التي لا تجعل من المثقفين طبقة مجانية من حيث المصالح وبالتالي من حيث الأفكار .

وهناك من الباحثين من يذهب الى اعتبار المثقفين الطبقة الاجتماعية المالكة لامتلاكهم لرأس مال ثقافي يؤهلهم للحصول على الجانب الأكبر من فائض القيمة على المستوى الاجتماعي العام ، ويبيح لهم وضعًا متميزاً في السلطة ، فاللامساواة في المعرفة تؤدي الى الامساواة الاجتماعية وبالتالي فالأكثر معرفة هو الأكثر سلطة . الواقع أنه اذا صر أن الامساواة في المعرفة تؤدي الى الامساواة الاجتماعية ، فإن المعرفة أو رأس المال الثقافي وحده لا يعني السلطة ، رغم أهميه في بنية السلطة كما سوف نرى .

وهناك من الباحثين من يذهب الى أن المثقفين كيان اجتماعي غير طبقي ، أي يكاد أن يكون كياناً قومياً فوق الطبقات^(٩) ، وإن كان يقصر هذا الحكم على المثقفين المصريين أساساً . الواقع أن مصدر هذا التعريف الفضفاض هو قصره مفهوم المثقفين على المشغليين بشئون الثقافة العامة دون المشغليين بالثقافة التقنية . ولكن حتى في اطار هذا المفهوم الضيق للمثقفين فما أكثر التباينات الطبقية بينهم .

ان المثقفين ليسوا طبقة بمقاييسهم وليسوا فوق الطبقات أو عبرها بهذه التقافية ، وإنما يتبع ويتختلف انسائهم كثر انتاج وففات اجتماعية الى هذه الطبقة أو تلك بطبيعة موقعهم وموقفهم من نظام الانتاج الاجتماعي المحدد تاريخياً ، وعلاقة هذه المجموعة بوسائل الانتاج في إطار التغيير القانوني عنها ودورها فيتنظيم الاجتماعي للعمل وحجم الدخل وأسلوب الحصول عليه . ولا يمكن تحديد الطبقة تبعدياً كاملاً بغير ارجاع هذه المعايير الأربعة^(١٠) .

وعلى هذا فالمثقفون من حيث أنهم مثقفون ليسوا طبقة لا من الناحية الاقتصادية أو من الناحية السياسية أو من الناحية الأيديولوجية ، وإنما يمثلون فئات وشراائح طبقة مختلفة . وتحدد انتساباتهم الطبقية بحسب موقعهم وموقفهم من نظام الانتاج في ضوء هذه المعايير الأربع . ان لكل طبقة اجتماعية مثقفها الذين ينشأون بنشأتها^(١١) . الا أن الانتساب الطبقي للمثقفين لا يكون بالضرورة مرتبطة بنشأتهم الطبقية ، وإنما بنشأتهم الأيديولوجيأساساً . وهذا قد يكون من التصعف الاعياد على معايير الانتساب الطبقي وحدتها في تحديد الموقف الطبقي للمثقفين . وهنا تثار إشكالية الوجود والوعي في الطبيعة الطبقية للمثقفين . فقد يتطابق الوجود والوعي الطبقيان وقد يتعارضان . وهذا تحدد طبقة المثقفين بالموقع الذي يتخذونه من الصراع الطبقي الدائر في المجتمع عامه وفي مجال الثقافة والأيديولوجية خاصة .

وقد يكون من المفيد في هذا الموضوع من معالجتنا لموضوع الثقافة والمثقفين أن نحدد الفرق بين الثقافة والأيديولوجيا . فالثقافة في تقديرى ليس مرادفة للأيديولوجيا ، وقد يكون مفهومها أكبر من مفهوم الأيديولوجيا . ان الثقافة تعنى أولاً المعرفة بالمعنى الشامل للمعرفة ، أي الامتلاك النظري أو التقني أو الوجداني لحقائق الواقع الطبيعي والاجتماعي والانساني عامة ، وما يتضمنه هذا الامتلاك من انتاج وابداع كذلك في المجال النظري أو التقني أو الوجداني ، أيما كان مستوى هذا الامتلاك وهذا الانتاج والإبداع . على أن هذا الامتلاك والانتاج المعرفي يعرض دائمًا في الممارسة الاجتماعية الى توجيه وتوظيف مصلحي طبقي . وهذا ما يحمله من مجال المعرفة الى مجال الأيديولوجية . فالإيديولوجية هي نسق من الأفكار والقيم والسلوك المعبرة عن مصالح طبقة من الطبقات الاجتماعية .

ويرغم التمايز بين المعرفة والآيديولوجية ، فما أعمق التداخل بينهما . فتطور المفاهيم والمنجزات عامة ، سواء على مستوى العلوم الطبيعية أو الاجتماعية أو الابداع التقني أو الأدب والفن والفكري ، مشروط بالتطور في الأوضاع وال العلاقات الاجتماعية ، وانا يكن في الوقت نفسه عاماً من عوامل تطوير هذه الأوضاع والعلاقات نفسها .

وفي أساس أشد المعارف العلمية دقة وموضوعية قد نجد عناصر آيديولوجية يسعى العلم دائماً في تطوره إلى التخلص منها أو تحديدها حسرياً على الأقل^(١٢) . والآيديولوجية بدورها لا تحقق مصاديقها أو فاعليتها المعنوية بغیر الاستناد إلى أساس معرفى ، وذلك بتوظيفها الحقائق والمنجزات المعرفية لتوظيفها يضمن لها المصداقية والمشروعية . وهذا ما أكثر المعارض الآيديولوجي المحتدمة حول تفسير بعض نتائج العلوم الطبيعية^(١٣) وما أكثر متألهم المعرف العلمية لخدمة أهداف مصلحية . هذا فضلاً عن استخدام النتائج التكنولوجية للعلوم لخدمة أهداف آيديولوجية ومصلحية مختلفة ، كاستخدام القنابل الذرية والنوبية والإذاعة والتليفزيون ووسائل الاتصال وأجهزة التحكم السiberنيطيقي والمعلوماتية وعلم الجينات إلى غير ذلك .

ورغم هذا كله ، يظل للثقافة جانبها المعرف الخالص رغم طفيان الجانب الآيديولوجي عليه . ولكن ما أكثر ما يكون لهذا الجانب المعرف الخالص كذلك فاعالية آيديولوجية بشكل مباشر أو غير مباشر .

فالجاليبو لم يعرض المسائلة والمحاكمة مجرد قوله بدوران الأرض حول الشمس وطور وجه على نسق فكري لعلاقات بنية للكيجة مستقرة تباهها الكنيسة ، وإنما لأنّه بهذا النسق الفلكلوري الجديد الذي يقول به يدخل نسق البيئة الاجتماعية الطبقية السائدة آنذاك ! ولقد عبر برولد بريشت عبرها رائعاً عن هذه الحقيقة في المشهد العاشر من مسرحيته « حياة جاليليو »^(١٤) .

ولهذا فإن الانتاج والابداع الفكري والعلمي والتقني والمنجزات المعرفية عامة ، تتضمن بالضرورة امكانات تغييرية بل تثويرية ، لأنها اضافات إلى قوى الانتاج الاجتماعي والبشرى بشكل عام التي تسهم بتطورها وتقدمها في تحقيق التجغيرات الاجتماعية التقدمية .

ولكن يبقى السؤال : من يسيطر على هذه المنجزات المعرفية ، ولمصلحة من توجه وتوظف ؟ فيما أكثر ما تستخدم اليوم المنجزات التكنولوجية العظيمة لتحقيق السيطرة الاميرالية السياسية والاقتصادية والعسكرية والاعلامية والثقافية على العالم . ولعل هذا ما يسمى الثقافة والمثقفين عامة بالطابع الاشكالي الناجم عن هذا الازدواج بين المعرفة والآيديولوجية . وهنا تبرز قضية السلطة وعلاقتها بالمعرفة والثقافة بشكل عام .

فما هي السلطة واعنى بها بالتحديد السلطة السياسية أو الدولة وما علاقتها بالثقافة والمثقفين ؟

جدل السياسي والثقافي :

لسنا في مجال تحليل تفصيلي لمفهوم الدولة أو السلطة السياسية . وحسبنا أن نعرض بجانها الذي يتعلق بموضوعتنا العام وهو العلاقة بينها وبين الثقافة والمثقفين ، أو بمعنى آخر العلاقة بين ما هو سياسي وما

هو ثقاف في بنية الدولة أو السلطة عامة .

ان الدولة هي مؤسسة سياسية معبرة عن علاقات الانتاج السائدة في المجتمع . ولهذا فهي مؤسسة طبقية أى تعبّر عن سيادة طبقة بعینها أو سيادة تحالف طبقي بعینه . والدولة ، وان تكون تعبّر عن طبقة بعینها أو تحالف طبقي بعینه وعن مصالح هذه الطبقة أو التحالف الطبقي الحاكم ، فاعتها تسعى الى ممارسة سلطتها باعتبارها التعبير السياسي الرسمي عن المصالح العامة للمجتمع كله بمختلف طبقاته وفئاته . اهنا التعبير السياسي الرسمي عن المجتمع المدني عامه . ولهذا فهي تمارس سلطتها بوسائلين أساسيتين : الأولى هي القمع . فالدولة في جوهرها سلطة قمعية . ولكنها لا تستطيع بالقمع وحده أن تحفظ سيادتها وسلطتها أو تحقق مشروعاتها ، وأن تحصل على مشروعاتها أو على الانفاق العام حوالها الذي هو شرط ضروري لتحقيق توازن عام في المجتمع رغم ما يعتمد فيه من تناقضات وصراعات . ولهذا تتجأّل وسيلة ثانية هي الايديولوجيا تحقيقاً لهذه المشروعية أو الانفاق العام أو التوازن الاجتماعي . « وكل دولة لاتملك أدلةوجة — على حد تعبير عبد الله العروي^(١٥) — تضمن درجة مناسبة من ولاء واجماع مواطنها ، لا حالة مهزومة » .

وفي تخليل ابن خلدون لشروط قيام الدولة نجد هذا التشديد كذلك على جانبي القمع والايديولوجيا الذي يعبر عنها ابن خلدون بالعصبية والدعوة . فالدعوة^(١٦) الدينية من غير عصبية لاتم كما يقول ابن خلدون . والحديث الشريف يقول : « ما بعث الله نبيا إلا في منعة من قومه » . كما ان العصبية قد تكفي لتأسيس الملك ولكنها لا تكتفى وحدها لاستباب الملك واستدامته وقوته وهذا لابد لها كما يذهب ابن خلدون من سياسة عقلية أو سياسة دينية^(١٧) .

ولعلنا نجد هذا التحديد بلجاني القمع والايديولوجيا في بنية السلطة على مستوى رفع من التدقّيق النظرى في تفرقة التوسيّر المشهورة بين سلطة الدولة القمعية وأجهزة الدولة الايديولوجية^(١٨) .

بالقمع والايديولوجيا اذن تتكامل للدولة قدرها على استقرار سلطتها وتوفير مشروعاتها وتحقيق مشروعاتها . وبهذا لا تكون الايديولوجيا مجرد أدلة من أدوات الدولة ، أو السلطة ، بل تكون جزءاً أساسياً عضواً من بيتها نفسها . ففي بنية الدولة أو السلطة ترابط وتفاعل وتآثر الأجهزة القمعية والأجهزة الايديولوجية مع جملة العملية الانتاجية الاجتماعية ليتحقق بهذا الرابط والتفاعل والتآثر إعادة انتاج علاقات الانتاج السائدة ، أي تكريس الطبقة أو تحالف الطبقات المالكة الحاكمة . وعندما نذكر الأجهزة الايديولوجية فلستا نقصرها على تلك الأجهزة التي حددتها التوسيّر وهي^(١٩) الدينية والمدرسية والعائلية والتشريعية والسياسية والثقافية والاعلامية والتلفزيونية بالمعنى التقليدي للثقافة كأدب وفن ورواية وغير ذلك . وإنما نقصد بهم الأيديولوجيا بحسب المفهوم الذي حددها من قبل للمثقفين ليشمل مختلف مجالات الانتاج والابداع المعرفي والتكنولوجي والعمل والوجوداني على السواء . وهكذا تتخلل الايديولوجيا مختلف مجالات التخطيط والعمل والإدارة والتوجيه والإعداد والتنفيذ في بنية الدولة كمؤسسة مبنية على مشروع كبير هو المجتمع ، ويتم انتاج هذه الايديولوجيا وتبنيها واستيعابها وتوظيفها توظيفاً عملياً عن طريق العاملين في مختلف هذه المجالات على اختلاف مستوياتهم المعرفية والوظيفية .

وبرغم الدور الكبير الفاعل الذي تلعبه المعرفة — الايديولوجيا ويلعبه المثقفون عامه الحاملون لهـ هذه المعرفة — الايديولوجيا في ادارة الدولة وتوجيه المجتمع كله وتحجيمه تحت سلطتها ، وبالتالي المساعدة في

اعادة انتاجها ، الا ان المثقفين من حيث انهم متفقون ليسوا هم القوة المسيطرة المهيمنة في بنية الدولة كما يزعم بعض الباحثين^(٢٠) . ان أساس السيطرة والهيمنة في بنية الدولة هي القوى المالكة لوسائل الانتاج . ان الذى يملك هو وحده الذى يحكم ويتحكم في التحليل الأخير^(٢١) . وهذا ما يقيم بين ماهو سياسى وما هو ثقافى داخل بنية الدولة وفي المجتمع عامة إشكالية حادة . أقول إشكالية ولا أقول ثنائية . فهناك فارق دقيق ومهم بين الأمرتين .

ان الدولة تدرك أنه لا سلطة سياسية لها ، ولا مشروعة ولا أخلاقية ولا اخضاع للمجتمع المدني ولا تكرس لسيطرتها وامتلاكها لوسائل الانتاج بغير امتلاكها للسلطة الثقافية ، أى للمعرفه — الايديولوجيا « وهذا تسعى دائماً الى انشاء المعابد والكنائس والمساجد^(٢٢) ودور البحث العلمي والتعليم^(٢٣) ووسائل الاعلام الجماهيرى والأجهزة الثقافية المختلفة ، وتحرص دائماً على تنشئة قوى المعرفة المعنوية والفنية والتقنية والأدارية وتجيدها واستيعابها وتوجهها لنكرис سلطتها واعادة انتاج علاقات الانتاج القائمة السابقة .

الآن ب رغم هذا كله فإن السلطة السياسية لها الأولوية^(٢٤) والهيمنة على جميع تجليات المعرفة — الايديولوجيا ، وذلك قيام هذه السلطة السياسية أساساً على قاعدة محددة هي الملكية لوسائل الانتاج في المجتمع . وهذا فجوهر التناقض والثنائية ليس بين السياسي كسياسي والثقافى كثقافى ، وإنما بين المالكين وغير المالكين وإن اخذ هذا مظهر التناقض والثنائية بين السياسي والثقافى .

والملتفون بينهم من هم من المالكين وبينهم من هم من غير المالكين . ولهذا فالتناقض الأساسي والثنائية الحادة لاتقوم بين السلطة من حيث أنها سلطة سياسية مهيمنة ، والمثقفين من حيث انهم متفقون ، وإنما يقوم التناقض وتقوم الثنائية أساساً بين ثقافتين وأيديولوجيتين أى بين مواقفين وموقعين طبقيين . ومن ثم فليس ثمة ثنائية بين المثقفين والسلطة ، وإن قامت بينهما كما سبق أن أشرت علاقة إشكالية ، يمكن تحديدها في النقاط الآتية :

■ **أولاً :** ان العديد من المثقفين داخل السلطة — المجتمع عامة — يدركون أنهم جزء من هذه السلطة — المجتمع ، وأنهم يسهرون بانتاجهم وعملهم بمختلف أشكاله ومستوياته في تكريس واعادة انتاج هذه السلطة — المجتمع . الا أن الأغلبية منهم تعي كذلك بدرجات متفاوتة من الوعي — الذائق أو الموضوعي ، المنظر أو النطاق — بأنهم موضع استغلال واستبداد من جانب هذه السلطة — المجتمع التي يكرسونها ، وأنهم في مستويات دنيا من السلم الاجتماعي رغم ما يقدمونه من انتاج .

■ **ثانياً :** ان العديد من المثقفين يعانون في كثير من الأحيان وبدرجات متفاوتة كذلك التناقض بين معارفهم ومارستهم العلمية والتقنية والأدارية ، وبين التوظيف الايديولوجي لهذه المعرف والمارسات ، هذا التوظيف الذي يرفضونه أخلاقياً أو فكرياً بدرجات متفاوتة كذلك . (وما أكثر الأمثلة على ذلك ، لجعل أمثلتها علماء الطبيعة الذين يشاركون في صناعة القنبلة الذرية أو النووية ، ويرفضون ما ترتبط بهما من سياسات عدوانية وتدميرية ، أو أطباء السجون الذين يطلب منهم المشاركة في عمليات تعذيب سجناء الرأى ، أو المدرسون وخاصة في مدارس ما قبل الجامعة ، بل والجامعيون أحياناً ، الذين تفرض عليهم برامج تعليمية تتعارض مع ما يعرفونه من حقائق اجتماعية و تاريخية أو العسكريون والديبلوماسيون الذين يفرض عليهم خوض معارك أو الرضوخ لمعاهدات صلح لا يوافقون

عليها ... الخ .

■ ثالثا : في الوقت الذي تسعى فيه السلطة السياسية إلى تنمية المعرفة النظرية والعلمية والتقنية عامة لتدعم مكانتها وتحقيق مشروعها ، فإنها تدرك في بعض الأحيان أن تنمية هذه المعرفة من ناحية أخرى في هذا الفرع من المعرفة أو ذلك ليس له أهمية في تنمية مصالحها الطبقية الخاصة ، وقد تعني كذلك أن تنمية هذه المعرفة سوف تضاعف من قوى الانتاج بما لا يتنق مع علاقات الانتاج القائمة . وهذا تسعى السلطة في هذه الحالة إلى اهدر جوانب معينة من الخبرات العلمية والمعرفية وتهميشه حاليها من المثقفين وتحويلهم إلى موظفين بروقراطين . وقد تبدو امتداداً لهذه السياسة ظاهرة تنمية وتشجيع الاتجاهات اللاعقلانية في البلاد النامية في الوقت الذي تحتاج فيه هذه البلاد إلى المزيد من العقلانية والى ترسيدها في تنظيم مختلف مؤسساتها الوليدة . بل قد يبيو المقاوس في كثير من هذه البلاد عن حل قضية الأممية حلاً جذرياً وتسطع الثقافة العامة وتحويل المثقفين عامة إلى موظفين مكتفين ببروقراطين وتشجع مظاهر الابتذال والنظرية البرجمانية التفعية الفردية أن تكون امتداداً كذلك لهذه السياسة التمهيسية للثقافة والمثقفين .

■ رابعا : داخل بنية الدولة الواحدة هناك اختلافات عديدة في المنهج وأسلوب العمل وطبيعة الرؤية بين أصحاب النظرية الآنية الجزرية المتعلقة إلى المكاسب السريعة ، وبين أصحاب النظرية الشاملة والكلية ، بين أصحاب المنافع المباشرة ، وأصحاب الأهداف البعيدة المدروسة ، بين السياسيين العاملين الذين يتعاملون بالمناورة وبين الخبراء والعلماء المدققين ، بين أصحاب الثقافة العامة وأصحاب الثقافة المخصصة ، بين أصحاب الزرعة الفردية الاستعلائية الاستبدادية وأصحاب الزرعة الليبرالية إلى غير ذلك .

■ خامسا : برغم الایديولوجيا الواحدة المعتبرة عن مصالح الطبقة أو الطبقات الحاكمة ، فإنه داخل بنية الدولة ، العديد من التعريفات الایديولوجية المختلفة النابعة من تعدد الفئات الاجتماعية داخل التحالف الطبقي الحاكم ، والنابعة كذلك من اختلاف الوظائف والخبرات والمهارات والمستويات التلقافية أو الاجتماعية في السلم السلطوي ، وأحياناً كذلك نتيجة لاختلاف النسي في المواقف من بعض القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، ونتيجة لاختلاف في مصدر الثقافات ، كأن يكون مصدرها غربياً خالصاً أو مصدرها محلياً ووطنياً أو مصدرها تراثياً تقليدياً .

■ سادسا : برغم المظاهر الليبرالي في الممارسات السياسية والاجتماعية في بعض البلاد النامية عامة والعربي خاصة فإن الطابع الجوهري الغالب هو انعدام الديمقراطة واهدار الحقوق الأساسية للإنسان وسيادة القوانين الاستثنائية الباطشة وانعدام الحوار الاجتماعي وعدم احترام التعددية الفكرية والسياسية بالمعنى الحقيقي لها ، والتفرد في اصدار القرارات من أعلى السلم السلطوي دون مشاركة شعبية ديمقراطية مما يفضي إلى تجميد النشاط الفكري وعزلة وسلبية المثقفين المختصين بوجه خاص . ولا تغير هذه الصورة عن الوضع الاجتماعي فحسب ، وإنما تغير كذلك عن آليات العمل وطبيعة العلاقات داخل أبنية السلطة نفسها ، وعن العلاقة بين هذه البنية والمجتمع عامة .

هذه في تقديرى بعض الظواهر المعتبرة عما نسميه بإشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة ، بين الثقاف والسياسي . على أن هذه الظواهر ليست تغيراً عن تناقض حاد أو ثانية استبعادية بين المثقفين والسلطة . ذلك أنها إشكاليات قائمة داخل كتلة تاريخية — اجتماعية واحدة على حد تعبير جرامشي ،

تكشف عن مدى ما يحتمم داخل هذه الكتلة الواحدة من اختلافات وصراعات وثغرات . ولا شك في أهمية هذه الاشكالية وتجديده هذه الظواهر المعاصرة عنها ، الأمر الذي يخدم العناية بها والاستفادة منها في تنمية وتطوير وانضاج الصراع الاجتماعي عامه . الأنها لا تعبر — كما أشرنا — عن ثنائية استبعدادية بين المثقفين والسلطة . وعندما يرکز بعض الكتاب والباحثين على هذه الظواهر ويقتصرون عليها ويعخذونها أساسا للقول — بالثنائية بين المثقفين والسلطة ، فإنهم بهذا يسيئون في اخفاء حقيقة المثقفين وحقيقة السلطة وحقيقة الصراع الاجتماعي عامه . وهذا تأكلي مفتر حاتهم بشأن هذه الثنائية المزعومة بين المثقفين والسلطة دعوة الى ملء الفجوة أو تحسير العلاقة بينهما ، أى الدعوة التوفيقية بين المثقفين والسلطة .

والواقع ان الناقص الحاد والثنائية الاستبعدادية لاتقوم — كما سبق أن أشرنا — بين المثقفين كمثقفين ، والسلطة كسلطة ، وإنما تقوم أساسا بين الحاكمين المالكين والمحكمين غير المالكين . ومن المثقفين من هم في زمرة الحاكمين المالكين ومنهم من هم في زمرة المحكمين غير المالكين سواء كان ذلك انسابا طبعيا أو انتفاء ايديولوجيا . أو بمعنى آخر ان الثنائية تقوم أساسا بين سلطة ومثقفها ، سلطة قائمة بالفعل وسلطة ومثقفها ، سلطة ماتزال بالقوة أى امكانية مناضلة . وهكذا نعود مرة أخرى الى القضية الجوهرية في هذا الموضوع وهى قضية الصراع الطبقي في مجال الثقافة (المعرفة — الایديولوجيا) .

والحق أن هذا الصراع لا يتمثل في جيشين يواجه كل منهما الآخر عبد حد فاصل بينهما . قد يكون من الجائز أن نقرر هنا نظرينا على نحو تجريدى خالص . أما في الواقع المحسوس حتى فما أشد التداخل عمليا وفكريا غير هذا الخط الفاصل . وفي ضوء تعريفنا السابق للمثقفين نستطيع القول بأن الغالية العظمى من المثقفين داخل بنية الكتلة التاريخية — الاجياعية المرتبطة بالسلطة ، سواء كانوا عاملين داخل أجهزة الدولة نفسها ، أو كانوا خارجها ^(٢٥) . ولا يوجد من المثقفين خارج السلطة أو خارج كتلتها التاريخية اللهم الا هؤلاء الذين يتناقضون فكريأ معها ويناضلون نضالا سياسيا من أجل تغييرها تغييرا جذرريا ، سواء كانوا عاملين داخل أجهزة الدولة نفسها أو كانوا خارجها فالوجود داخل السلطة أو خارجها يتحدد بالموقف الفكري والسياسي أى يتحدد بحالة الوعي وليس بحالة الوجود .

وعلى هذا ، فإن الصراع بين الجيشين الطبقيين ايديولوجيا لا يدور في شكل مواجهة مباشرة ، وإنما في قلب الجيشين كذلك . ففي قلب جهاز الدولة المغير عن الطبقة أو الطبقات الحاكمة المالكة ، تدور ما تشبه الحرب الأهلية الصامتة بين فئات اجتماعية مختلفة وتيارات فكرية مختلفة بعضها فروع من تيار رئيسي سائد وبعضها الآخر فروع من تيار منافق لا يديولوجية قلعة الحاكمة ولكنه منعكس داخلها ومؤثر فيها من خارجها .

وفي هذه الحرب الأهلية الایديولوجية داخل بنية الدولة ، هناك امكانيات لقيام تحالفات موضوعية متعددة بين القوى الذي تعبّر عن الظواهر الاشكالية داخل البنية نفسها ، وبين القوى المتناقضة تناقضها جذريا مع هذه البنية والتي هي امتداد داخل هذه البنية نفسها لقوى جديدة خارجها تناضل من أجل اقامة سلطة جديدة .

على أن هذه الحرب الایديولوجية الدائرة داخل قلعة الدولة ، لن تستطيع — كما يزعم بعض

الباحثين — تغيير وتدمير سلطة الأيديولوجية الرسمية من داخلها . فنهم استقل بعض أساند الجامعات أو طلبة الدراسات العليا مثلاً بآيديولوجيا خاصة بهم مناقضة جذرية مع آيديولوجية الطبقة أو السائدة ، وراحوا يروجون لها داخل الجامعات وخارجها ، فلن يستطيعوا بهذا وحده — مع أهميته وفاعليته — هزيمة الآيديولوجية المهيمنة .

ولعل مصير حركات الدارسين للعلوم الاجتماعية والطلبة عامة في سنوات ١٩٦٤ و ١٩٦٨ في أمريكا وأوروبا أن تكون درساً يليغ في هذا الشأن . وكذلك الأمر بالنسبة لهم دور التكتوراط والخبراء الفنيين والمديرين عمادة داخل الأجهزة المختلفة للدولة . ففهم لصالحة لأهمية البالغة لدورهم داخل هذه الأجهزة ، ومهمماً تعارضت مخاراتهم المعرفية ومواقفهم الآيديولوجية بشكل أو باخر ، يستوى أو باخر من الممارسات السلطوية السائدة ، سواء في المجال السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الأكاديمي أو الآيديولوجي عامه ، فلن يتمكنوا كذلك وحدهم من تحقيق تغيير آيديولوجي جذري في بنية الدولة وهذا فالقول بشورة المديرين أو بسلطة التقنيين ينطوي على رؤية محدودة شكلية لآليات التغيير الاجتماعي ، وكذلك الأمر بالنسبة لختلف القوى الثقافية المتخصصة من مفكرين وعلماء ومدعين إلى غير ذلك . إنهم قوي توبيرية بغير شك ، ولكنهم وحدهم لن يستطيعوا أن يكونوا قوى تغييرية . وأقصى ما يمكن أن تتحققه هذه القوى المعارضه داخل بنية الدولة — المجتمع ، هو احداث بعض التغييرات والتتجديفات الاصلاحية .

ولكن لا سبيل إلى تغيير جذري حقيقي داخل البنية الآيديولوجية السائدة للسلطة إلا بمساندة وتوجيه السلطة الآيديولوجية الصاعدة المناقضة لهذه السلطة السائدة ، أي هذه الكتلة التاريخية الجديدة وقواها السياسية الفاعلة التي تنمو في مواجهة السلطة السائدة وفي استقلال وتمايز بيئي آيديولوجي عنها وإن تراجعت داخلها فضلاً عن الارتباط خارجها بحركة جماهيرية منظمة وواعية نشطة . على آن قوى هذه السلطة الآيديولوجية المناقضة للأيديولوجية السلطوية السائدة أو هذه الكتلة التاريخية الاجتماعية الصاعدة نفسها ، معرضة كذلك لاختراقات وتأثيرات آيديولوجية معاكسة تهدف إلى خلخلة وحدتها واضعاف تحالفاتها وتزيف وتشويه مفاهيمها وعرقلة حركتها وفاعليتها ومحاولة استيعابها وأسرها آيديولوجيا في قلعة السلطة القائمة المهيمنة .

هذه هي المفريطة المتداخلة المتعددة المستويات لبعض مظاهر الصراع الطبقي في مجال الثقافة (المعرفة — الآيديولوجيا) ، الذي يدور أساساً على قاعدة الملكية ، وليس على مجرد التعارض والثنائية بين المثقفين والسلطة .

ومن هنا كذلك يبرز معنى الثورة الثقافية كعملية ضرورية حاسمة في كل ثورة اجتماعية حقيقة . إنها التغيير الجذرى للأبنية الثقافية المختلفة السائدة في السلطة والمجتمع ، من مفاهيم ومعارف ومناهج وقيم وأدوات وأشكال سلوك وعادات . وبغير هذا التغيير فلا حياة ولا مستقبل لأى ثورة اجتماعية حقيقة في أي مجال من مجالاتها ومارستها السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية .

تبسيط أم تكثير أم تغيير :

الآن الثورة الثقافية مهمة اجتماعية شاملة مرتبطة بالسلطة الثورية . إنها التجذر الحقيقى للسلطة الثورية الجديدة ، ولكنها لاتتحقق بذاتها . فلا ثورة ثقافية بدون سلطة ثورية . ولذا ما أكثر ما يميز في دراسات سابقة بين الثورة الثقافية والثقافة الثورية .

فإذا كانت الثورة الثقافية لاتتحقق بدون سلطة ثورية ، فإن الثقافة الثورية هي التمهيد الضروري لتحقيق السلطة الثورية ، وبالتالي للثورة الثقافية .

وفي مثل ملابسنا وأوضاعنا العربية الراهنة ، فإنه من المتأملة بـلـ من الغفلة أن نسعى لتحقيق ثورة ثقافية وأنقذنا مانتعلـعـ اليـهـ هـذـهـ الأـيـامـ هوـ تـشـيـطـ وـتـعـيمـ الثـقـافـةـ الثـورـيـةـ وـالتـقـدـيمـ بـلـ المـقـالـاتـ وـالـمـلـعـنـةـ عـامـةـ .ـ فـكـلـسـةـ الثـورـةـ قدـ أـخـذـتـ تـغـيـرـ عنـ حـيـاتـاـ فـيـ عـلـاقـاتـ بـالـثـقـافـةـ فـحـسـبـ ،ـ وـأـخـذـتـ تحـلـ مـكـانـاـ كـلـمـاتـ وـمـفـاهـيمـ آخـرـىـ مـفـارـقـةـ وـمـعـاكـسـةـ مـثـلـ الصـالـحـ وـالـطـيـبـ وـالـعـلـاقـاتـ الـخـاصـةـ بـعـسـرـ الـوـلـيـ وـأـمـريـكاـ ،ـ وـمـثـلـ الـنـاهـمـ الـاسـلـامـيـةـ وـالـاـسـتـالـيـةـ وـالـفـنـعـيـةـ وـالـاحـقـالـيـةـ وـالـاـنـتـاجـ وـالـرـفـقـيـةـ وـالـمـالـيـةـ وـالـمـرـوـيـةـ وـالـاـسـتـهـلاـكـيـةـ إـلـيـ غـرـيـ ذـلـكـ .ـ

وقد لا يكون المجال متسعـاـ لـتـحـلـيلـ بـعـضـ الـمـفـاهـيمـ وـالـمـواقـفـ الـاـيـديـلـوـجـيـةـ السـائـدةـ فـيـ حـيـاتـاـ الثـقـافـيـةـ الـراـاهـنـةـ .ـ وـحـسـبـاـ أـنـ نـعـرـضـ لـمـوـقـيـنـ فـحـسـبـ مـنـ هـذـهـ الـمـوـاقـفـ لـاـرـتـابـهـاـ رـتـابـاـ مـباـشـاـ بـمـوـضـعـاـ .ـ

فـهـنـاكـ أـوـلـاـ الدـعـوـىـ الـتـىـ أـخـذـتـ تـرـقـعـ هـذـهـ السـنـوـاتـ الـأـخـرـىـ ،ـ وـالـتـىـ أـشـرـنـاـ إـلـيـهـ عـاـبـرـةـ مـنـ قـبـلـ ،ـ هـذـهـ الدـعـوـىـ الـتـىـ يـحـمـلـ لـوـاءـهـ سـعـدـ الـدـيـنـ اـبـرـاهـيمـ وـالـتـىـ تـدـعـوـ بـلـ تـحـمـلـ كـذـلـكـ عـلـىـ تـجـسـيرـ الـفـجـوةـ بـيـنـ الـمـقـفـ وـالـأـمـيرـ ،ـ أـوـ بـيـنـ الـمـفـكـرـيـنـ الـعـربـ وـصـانـعـيـ الـقـرـاراتـ (٢٦)ـ .ـ وـتـسـتـندـ هـذـهـ الدـعـوـىـ فـيـ الـحـقـيـقـةـ إـلـىـ بـعـضـ الـمـقـولـاتـ الـتـىـ نـكـنـيـ بـيـنـاقـشـةـ أـثـيـنـ مـنـهـاـ هـاـ أـبـرـزـهـ .ـ تـذـهـبـ الـمـقـوـلـةـ الـأـوـلـىـ إـلـىـ أـنـ الـسـيـاقـ الـعـرـبـ الـراـاهـنـ تـكـرـرـ سـلـطـةـ الـقـرـارـ فـيـ (ـفـيـ الـمـسـائـلـ الـكـبـرىـ)ـ فـيـ بـدـ خـصـ وـاحـدـ هـوـ الـمـلـكـ أـوـ الرـئـيـسـ أـوـ الـحاـكـمـ .ـ وـهـذـاـ صـحـيـحـ بـغـيرـ شـكـ فـيـ أـغـلـبـ النـظـمـ الـعـرـبـيـةـ وـلـكـنـ مـنـ حـيـثـ الـمـظـهـرـ .ـ إـلـىـ الـقـرـارـ فـيـ الـحـقـيـقـةـ وـانـ صـلـرـ عـنـ فـردـ بـلـ وـانـ اـسـتـنـدـ كـذـلـكـ إـلـىـ خـلـقـةـ مـنـ الـخـبـرـاءـ الـمـخـصـصـيـنـ ،ـ فـهـوـ مـنـ النـاحـيـةـ الـمـوـضـوعـيـةـ لـيـسـ ،ـ تـبـيـعـاـ عـنـ اـرـادـاتـ وـمـصـلـحةـ هـذـهـ الـفـرـدـ وـحـدـهـ ،ـ أـوـ عـنـ حـكـمةـ وـتـقـافـةـ هـؤـلـاءـ الـخـبـرـاءـ الـمـخـصـصـيـنـ فـحـسـبـ ،ـ بـلـ هـوـ تـبـيـعـ عنـ اـرـادـاتـ وـمـصـلـحـ اـجـتـاعـيـةـ طـبـيقـةـ أـكـبـرـ تـكـرـرـ فـيـ هـذـهـ الـفـرـدـ أـوـ هـؤـلـاءـ الـخـبـرـاءـ وـيـضـعـهـاـهـذـاـ الـفـرـدـ وـهـؤـلـاءـ الـخـبـرـاءـ فـيـ اـعـتـهـارـهـ عـنـ اـتـخـاذـ الـقـرـارـ .ـ هـذـاـ بـالـطـبعـ لـيـتـفـيـ اـمـكـانـيـةـ قـصـورـ التـقـدـيرـ أـوـ التـعـصـفـ أـوـ الـخـلـطـ الـذـاقـ أـوـ الـمـوـضـوعـيـ فـيـ اـصـدـارـ هـذـهـ الـقـرـارـ أـوـ ذـاكـ ،ـ أـوـ تـعـارـضـهـ مـعـ هـذـهـ الـفـتـةـ الـاجـتـاعـيـةـ أـوـ تـلـكـ مـنـ الـفـتـاتـ الـمـالـكـةـ الـحـاكـمـ .ـ اـنـتـ أـخـذـتـ عـنـ الـقـانـونـ الـاجـتـاعـيـ الـعـامـ الـذـيـ يـسـتـبـطـنـ اـصـدـارـ الـقـرـارـ فـيـ الـمـسـائـلـ الـكـبـرىـ .ـ فـالـتـصـالـحـ مـعـ اـسـرـ اـثـيـلـ مـثـلـاـ يـمـكـنـ بـيـرـدـ قـرـارـ بـاـدـرـ بـاـخـاذـهـ فـرـدـ هـوـ اـنـورـ السـادـاتـ ،ـ أـوـ نـتـيـجـةـ اـسـتـشارـةـ لـخـبـرـةـ مـنـ الـخـبـرـاءـ الـمـخـصـصـيـنـ تـبـيـعـاـ لـمـصـلـحـهـ الـشـخصـيـةـ فـحـسـبـ ،ـ وـالـمـاـكـانـ كـانـ تـبـيـعـاـ عـنـ تـغـيـرـ فـيـ الـبـنـيـةـ الـسـيـاسـيـةـ وـالـاـقـصـادـيـةـ وـالـاـيـديـلـوـجـيـةـ فـيـ الـسـلـطـةـ وـالـجـمـعـ .ـ وـهـذـاـ فـمـنـ الـتـبـسيـطـيـةـ اـنـ يـقـلـصـ اـصـدـارـ الـقـرـارـ فـيـ الـمـسـائـلـ الـكـبـرىـ فـيـ فـرـدـ أـوـ خـبـرـةـ (٢٧)ـ .ـ

أـمـاـ الـمـقـوـلـةـ الـثـانـيـةـ ،ـ فـهـيـ تـقـلـيـصـ كـذـلـكـ لـلـمـتـقـفـينـ فـيـ الـمـفـكـرـيـنـ وـجـهـمـ وـتـقـلـيـصـهـ لـلـسـلـطـةـ فـيـ الـحاـكـمـ ،ـ ثـمـ تـميـزـهـ بـيـنـ الـمـفـكـرـ وـالـأـمـيرـ (ـأـوـ الـحاـكـمـ)ـ تـميـزـاـ يـقـنـصـ عـلـىـ مـنـيـعـ مـعـالـجـةـ الـأـمـورـ ،ـ ضـارـبـاـ عـرـضـ الـحـالـطـ بـأـيـ اـخـلـافـ مـصـلـحـيـ طـبـقـيـ أـوـ أـيـدـيـوـلـجـيـ بـيـنـهـاـ ،ـ فـالـحاـكـمـ فـيـ رـأـيـهـ يـتـعـالـمـ مـعـ الـنسـيـيـ وـالـجـزـنـ وـالـمـلـمـوسـ وـالـمـكـنـ ،ـ عـلـىـ حـيـنـ أـنـ الـمـفـكـرـ يـتـعـالـمـ مـعـ الـعـامـ وـالـكـلـ وـمـاـ يـنـبـغـيـ أـنـ يـكـونـ .ـ

وـهـكـذـاـ تـبـيـنـ الـتـبـسيـطـيـةـ وـالـتـسـطـيـحـيـةـ فـتـقـدـيمـ كـلـ مـنـ الـأـمـيرـ وـالـمـفـكـرـ مـاـ يـسـاعدـ عـلـىـ تـقـدـيمـ حلـ مـباـشـرـ لـأـزـمـةـ الـثـانـيـةـ بـيـنـهـاـ وـهـذـاـ الـحـلـ هـوـ تـجـسـيرـ مـاـ يـنـبـغـيـ بـيـنـهـاـ ،ـ الـذـيـ يـرـشـدـ سـلـوكـ الـحاـكـمـ بـعـكـمةـ الـمـفـكـرـ .ـ

ويطرح سعد الدين ابراهيم لهذا ثلاثة جسور : الأول جسر ذهبي . والثانى جسر فضى والثالث جسر خشبي . وهذا الجسر الخشبي هو المد الأدنى الممكن في الملابسات العربية الحالية الذى يتيح ازالة الصراخ أو الثنائي القائمة بين المفكرة والحاكم . ولنكتفى بقراءة دور المفكرة باقامة هذا الجسر الخشبي . يتمثل هذا الدور في الآى :

- (١) بلورة السياسات دون تحديد الأهداف الذى يظل من حق الحكم وحده .
- (٢) ترشيد القرارات التنفيذية من حيث التوفيق والابراج والانساق مع قرارات أخرى سابقة أو محملة وتحسب التداعيات المحتملة .
- (٣) إضفاء نوع من الشرعية على السياسات والقرارات التي يستقر عليها الحكم لتسهيل قبولها جاهيريا وذلك بتفسيرها وتبريرها للرأى العام على أساس أنها صنعت بأفضل الوسائل العلمية الموضوعية .

وهكذا نلاحظ التبريرية لمشيئة الحكم باستخدام المعرفة العلمية نفسها . وتأكيداً لهذا الموقف التبريري (أو الترشيدى) لو أردنا أن تجنب الحكم الأيديولوجي يتسع د . سعد الدين ابراهيم - ماذا يفعل المفكرة اذا اختلف مع مطلبها منه الحكم . ويرد الذكور سعد الدين ابراهيم : « فليختار عن ذلك بأدب ودون شوشرة اعلامية » .

وهكذا لا يكتفى فحسب ب موقف التبرير وما يدعى كذلك إلى تجنب موقف النقد والاختلاف الصريح . انه جسر سرى خاص داخل سلاملك أو حراملك قصر المفكرة والأمير . على أن بعض الباحثين ترميما لهذا الجسر بين المثقفين والسلطة - يدعون إلى استكماله بمحس آخر بين المثقفين والجماهير ، كأنما هم غافلون عن أن هذا الجسر المطلوب إقامته بين المثقفين والسلطة إنما هو نفسه الجسر الذى ستسرى فوقه السلطة للسيطرة على الجماهير .

ويعرض بعض الباحثين العرب على هذا التجسير ويررون ، أن الأمر ليس في حاجة إلى دعوة إلى هذا التجسير ، فالجسور القائمة بالفعل بين المثقفين والسلطة ، وهى ليست جسوراً ذهبية أو فضية أو خشبية ، بل هي جسور بلورية ، أي أنها جسور لازم . « وهذا فالمطلوب ليس المزيد من الجسور وإنما التقليل منها »^(٢٨) . التقليل منها أو كسرها ! نعم ، هناك من المثقفين من يقرون موقفاً على القرض تماماً من موقف التجسير ، اذ نراهم يطالبون تكسير العلاقة بين المثقفين والسلطة لتجسيروها . وإذا كانت الدعوة إلى التجسير هي دعوى توفيقية تبريرية ، فإن الدعوة إلى التكسير برغم ماتتضمه من روح نقدية غاضبة ، فهي دعوة مثالية . نجد هذه الدعوة في كلمة لأمين عز الدين^(٢٩) يشكوا فيها من أن المفكرة العرب يقدمون العديد من الحلول الرشيدة لخليفة المشاكل الاقتصادية والاجتماعية المتراكمة « والتي لا تكاد تمس من قريب أو بعيد اسس المجتمع الراهن أو تهدى كيانه » . ورغم هذا فإن هذه الجهود تواجه دائماً بالرفض الرسمي وهو ليس رفضاً صريحاً بل هو « رفض غامض خبيث » . ويتقدّم أمين عز الدين المواقف الانسحافية أو الترفيفية لبعض الخبراء ازاء هذا الرفض الرسمي ويرى ان الموقف الصحيح هو أن

يعلن الخبراء العرب رفض المشاركة في أي مؤتمر مالم تعلن الحكومات التزامها بتنفيذ المبادئ ، وإدانة موقف الحكومات ، وخلق تيار للخبرة العربية المترددة داخل كل قطر عربي وعلى المستوى القومي يتجه بالحلول الى الجماهير . ومع أهمية الدعوى الأخيرة هذه ، التي تحتاج بغیر شك الى أن تتشكل فـ مؤسسات مستقلة ، فإن الدعوة بشكل عام لاتمس جوهر البنية السلطوية القائمة .

وفي امتداد هذه الدعوة وان يكن على مستوى أكثر موضوعية وأشد عمقاً وحسماً من الناحية الابيدولوجية غوڑيج المثقف الجديد الذي يعلن عبد اللطيف اللعي عن وجوده بشكل مازال جنيناً ، ويکاد يجد فيه المستقبل – الأمل . وهو « مثقف قطع علاقته مع جميع السلطة .. ويقوم بالاضلاع الأمين بعمله كمثقف ... عمله لا مرئي وصادمت بالضرورة ولكن هذا العمل يبقى رغم هذا حماوة جروية لمقاربة الحاضر والماضي ورهاناً على المستقبل ... وهكذا ربما لأول مرة يستطيع الابداع الفنى والنظيرية أن ينطلق من اشكالية الخاصة وأن يعيد الارتباط بالواقع العارى والعميق دون أن يعبر صراط السلطة وكواليسها »^(٣٠) وبرغم هذه القطيعة الكاملة بين المثقف والسلطة ، يحرص عبد اللطيف اللعي على عدم الخلط بين هذه القطيعة وبين علاقة المثقف بالسياسة . « انا نرفض الفصل المتعسف بين السياسي والتلقاف . ولكننا حريصون على بيان خطورة عدم التمييز بينهما . المهم قدرة المثقف على الاحتفاظ بالوازن الصحيح والاحتفاظ بهمته التي تكمن في تعريفه الواقع ونقد الأفكار والمبارات التي تخجز حرية الكلام والذهاب والآيات بين الممارسة والنظرية »^(٣١) .

ولا شك أن هذا التبوج للمثقف الذي يقدمه عبد اللطيف اللعي يکاد يقتصر على المثقف المفكر والمبدع ، وعلى دوره الابداعي النقدي . وبرغم الأهمية البالغة لهذا الدور ، فإنه يکاد يتغلب عليه الطابع الفردي مما يکاد يجعله مستبضاً للالتمام بالانعزالية والتخيوبية كما يؤكد هذا عبد اللطيف اللعي نفسه . ولا تبدو العلاقة بين المثقف والسياسة التي يحرص عليها عبد اللطيف اللعي الا في إطار الدور الابداعي النقدي وحده ، مما يؤكد هذا الطابع الفردي الانعزالي حتى في مجال الممارسة .

ولا شك أن من الضروري التمييز بين السياسي والتلقاف نتيجة لغبة الطابع الابيدولوجي والعمل على السياسي ، وغلبة الطابع المعرق النظري على التلقاف . ولكن هل يصل هذا التمييز الى حد الفصل بينهما في مجال الممارسة حماية للطبيعة الخاصة للتلقاف ؟ وهل يمكن أن يتحقق هذا ، أو تتحقق هذه القطيعة بين المثقف والسلطة في إطار المفهوم الواسع للمثقف الذي سيق أن عرضنا له ؟ وهل بالتجسيم أو التكسير أو القطيعة يمكن أن نصحح العلاقة بين التلقاف والسياسي ، بين المثقفين والسلطة ، وأن يلعب المثقفون بهذا دوراً ايجابياً فعالاً في تغيير الأوضاع المتردية الراهنة التي تعانيها بلادنا العربية ؟

الحق أنه لاثانية بين المثقفين والسلطة ، بحيث تقوم الدعوة الى جسر الفجوة بينهما أو الى توسيعها وتميقيها . ان أغلبية المثقفين العرب أصبحوا اليوم موضوعياً بوعي أو بغیر وعي — شراء بلاط^(٣٢) وواعظ سلاطين وأدوات تبیر وتمرير وترشيد لسياسات وأوضاع النظم العربية القائمة ، واضفاء مشروعية زائفه عليها ، سواء كانوا داخل بنية السلطة أو خارجها . وفي ظل هذه الأوضاع المتردية ، والأزمة المتحكمة لهذه النظم التي أخذت تفقد مصداقيتها وتزايد تبعيتها للتقسيم الدولي للعمل ، كما يزداد تواظوها السياسي والعسكري والتلقاف فضلاً عن الاقتصادي مع المشروع والاستراتيجية الاسرائيلية الأمريكية ، أصبحت هذه النظم تحتاج أكثر فأكثر الى اخضاع الجانب التلقاف المعرق للجانب السياسي

الأيديولوجي ، وتسطح المثقفين داخل السلطة وخارجها وتحويل الفنانين منهم إلى أدوات بiroقراطية أو مجرد تقنيين مفرغين من الرؤية الاجتماعية الشاملة ، والوعي السياسي الموضوعي ، معزولين عن الفعل السياسي التغييري التجديدي ، فضلاً عن محاولة حق العقلانية روح النقد ، والطاقات العلمية والابداعية عامة .

وتلعب عوائد النفط دوراً كبيراً في تبييد المثقفين واستيعابهم واستفاد طاقتهم تكريساً لهذه الأنظمة واحفاء وتغييباً لحقائق هذه الأوضاع . المؤسف أن هذا لا تقوم به الأنظمة العربية فحسب بل ممارسه كذلك بشاطئ كبير في ظل هذه الأنظمة مختلف القوى الأميركيالية العالمية وخاصة الأمريكية باسم مكاتب الخبرة ومراسلين الأبحاث والمعونات والبعثات العلمية .

والقلة من المثقفين العرب هم القابضون على الحرر ، تمسكاً بوعيه ومعارفهم العلمية ومبادئهم الوطنية والقومية والثورية ، والمتخرطون بمستويات متفاوتة وفي موقع مختلف في التضال بالفکر والإبداع والعمل العلمي من أجل تغيير هذه الأوضاع المتردية . على أنه ليس بالضال الشفاف وحده ، او نشر الثقافة الثورية وحدها — على الأهمية البالغة لذلك — يتحقق التغيير المنشود . وليس المثقفون وحدهم كمثقفين هم القوة^(٣٣) الاجتماعية القادرة على تحقيق هذا التغيير بل لا حماية ولا تطوير للثقافة كثقافة ، بالعمل الثقافي وحده .

وإذا كان الثقافي يعني من وطأة واستبداد السياسي المهيمن الراهن . فلا خلاص للثقافة ولا تحرير له إلا بديل سياسي يحمل رؤية ثورية للسلطة والمجتمع . وهذا فلا سبيل للمثقفين كي يقوموا بدور إيجابي فعال في التغيير المنشود ، بغير الانخراط في التضال السياسي ، بغير « الانغرس في رحم المجتمع المدني وتتجسد المثقف الجماعي » . على حد تعبير محمد برادة ، أي بغير الارتباط بقضايا الجماهير وحركتها والالتزام بالعمل التنظيمي السياسي . إن التنظيم السياسي هو المثقف الجماعي يتحقق كا يذهب إلى ذلك جرامشي . إن المشاركة في العمل السياسي^(٣٤) الثوري المنظم هو أرق مشاركة للمثقف في تحقيق التغيير الاجتماعي المنشود . إن انخراط المثقف في العمل السياسي المباشر قد يصطبه أحياناً في الأيديولوجية العملية ، في الشعارية والتسييس المسطوح والتكتيكات الآتية . وهي إشكالية واردة دائماً ولا حل لها إلا بالوعي بها والتضال للسيطرة عليها والتخلص منها .

ان السياسة الجادة تحتاج للثقافة الجادة والثقافة الجادة لاحياء ولا تطوير لها بغير سياسة جادة كذلك .

على أن الانخراط في العمل السياسي الحرفي ليس شرطاً لمشاركة المثقفين مشاركة فعالة في التغيير المنشود ، بل هناك مستويات مختلفة للمشاركة ، مثل تغذية روح النقد ومارسته بشجاعة ، وشاشة العقلانية في المجتمع ، وتنمية الانتاج المعرفي العلمي ، والابداعي والتصديري بجسم للأفكار الرجعية واللاعقلانية وانشاء المؤسسات الفورية والثقافية المختلفة المستقلة عن نفوذ وهيمنة السلطات والهيئات الأنجوية والضال من أجل ارساء قواعد الديمقراطية وحماية حقوق الالسان الأساسية ، والحرص على المشروعية والعلقانية في ممارسة السلطة لوظائفها ومهامها ، فضلاً عن الارتباط بحركة الجماهير والتعرف على همومنها وخبراتها . ان مشاركة المثقفين في التضال لتحقيق هذه الأهداف والواجبات المختلفة هي

اسهام جليل بغير شك في تنمية النضال وصولاً إلى الأهداف الثورية المنشودة . إلا أن العمل السياسي المنظم سيظل دائماً هو النضال الأساسي لتوحيد هذه الجهود المختلفة ، والقوة الدافعة الموجهة لها في الطريق الصحيح .

ان الأسلحة العملية الكبيرة التي يعتمد بها الواقع لا يمكن حلها حالاً كاملاً في مجال الوعي^(٣٦) وحده ، أو حالاً جزئياً متناهراً . هنا وهناك ، بل لا بد من حل عمل شامل لها في مجال الحياة الواقعية نفسها . هذا هو معنى العمل السياسي كضرورة حاسمة للتغيير والتجدد الثقافي المعرف الاجتماعي عامه .

الفوamiش :

- ١ — عنوان مقال للدكتور سيد ياسين انظر قضايا عربية . فبراير ١٩٨٠ .
- ٢ — محمود أمين العالم : المثقفون والسلطة . مجلة المصور (١٠ مارس ١٩٧٧) كتاب « معارك فكرية » . دار الملال . الطبعة الثانية - ١٩٧٠ صفحة ٢٩٥ - ٣٤ .
- ٣ — محمد حسين هيكل : أزمة المثقفين . ١٩٦١ — القاهرة ص ١٤ - ١٥ .
- ٤ — المرجع والموضع نفسه .
- ٥ — تقرير المنظمة العربية لحقوق الإنسان عن حالة الإنسان في الوطن العربي — القاهرة ١٩٨٧ — ص ١٨ .
- ٦ — جنزير مصطفى : المثقفون والسلطة : مجلة المغار . مايو ١٩٨٧ . باريس . وان عاد بعد ذلك في مقاله الى ابراز التداخل بين الالذلين .
- ٧ — A.Gramsci: Gramsci dans le Texte; Edition Sociale; p. 602, (1975) المرجع السابق .
- ٨ — أحد صادق سعد : ندوة الاتلنجسيما العربية . القاهرة : ٢٨ - ٣١ مارس ١٩٨٧ (بحث : اشكالية التوصيف الاجتماعي للمثقف المصري) . ولعل هنا المفهوم حول المثقف المصري غير الطبقى يلتقي مع مفهوم عبد الله المعربي عن المثقفين في كتابه « تقاضنا على ضوء التاريخ — الدار البيضاء — ١٩٨٤ ». تقرأ هذه الفقرة « ان المثقفون العرب يكتونون جماعة مسلطة نسيا عن المجتمع وموحدة لأنها تحمل ثقافة مشتركة مجردة من عوامل التيز الخليلية والرسنة . ويرى بوضوح كيّفها في المؤشرات العربية الراهنة حيث تغى الميزات فتفصل بالضرورة المشكلات الثقافية عن جذورها الاجتماعية » ملخصة ١٧٤ .
- ٩ — التغير الاجتماعي والبنية الاجتماعية مقال في مجلة الدراسات الاجتماعية — عدد ٢ (١٩٨٦) دار الثقافة الجديدة — القاهرة .
- ١٠ — جرامشي المراجع السابق ذكره صفحة ٥٩٧ .
- ١١ — مثل مفاهيم الزمان والمكان والأثير في بناء نيون التي تintel بدلاليات تشريحية انسانية ولاهوتية . (راجع في هذا الفصل كتاب « فلسفة المصادفة » محمود أمين العالم . دار المعارف . القاهرة ١٩) .
- ١٢ — مثل الأخلاق الإيديولوجي في تفسير مبدأ « عدم التجديد » في التيار المعاصرة (المراجع السابق) ، صفحة

١٤ — في المشهد العاشر من مسرحية «جاليليه» تعرض الجرعة لأغنية جديدة منتشرة عنوانها «النظام الرهيب والأفكار الخفية الخاصة بالسنور جاليليو جاليليه عالم الطبيعة» ويقول منشد الجرعة في بعض المقطعين :

لما انتهى الرب القدير من خلق الدنيا
على الشمس نادى والياً أصدر أمرًا
بأن ترسل ضوءها حولنا وهي تدور
وهكذا جعل منها خادماً مطيناً

.....
وهكذا بدأت تدور الكائنات الصغيرة حول الكثيرة
في السماء كما في الأرض
نحول اليابا يدور الكراولة
وتحول الكراولة يدور الأساقفة
وتحول الأساقفة يدور الأئمة
وتحول الأئمة يدور الآباء
وتحول الآباء يدور الصناع
وتحول الصناع يدور الخدم
وتحول الخدم يدور الكلاب والمواجن والشحاذون
هكذا أنها السادة الطيبون هو النظم
النظم الالهي العظيم

.....
ولكن ماذا حدث بعد ذلك أنها السادة الطيبون
.... جاء الذكور جاليليو
فألقى بعيداً بالكتاب المقدس ثم صوب منظاره
وألقى على الكون العظيم نظرة
وللشمس قال : أبقى في مكانتك
سيدير الله الخالق
كل شيء على خلاف ما فعل
آه .. أنها السيدة أ حول خادمتك
ستدورين منذ الآن
أลง ... أลง .

راجع حياة «جاليليه» ترجمة بكر الشرقاوي . دار الفارابي ١٩٨١ — صفحة ١٣٧ — ١٣٨ .

١٥ — عبد الله العروي : مفهم الدولة — ص ١٤٨ — الدار البيضاء — ١٩٨١ .

١٦ — ابن خلدون : المقدمة : ص ١٢٨ — الجزء الثاني — تحقيق د . عبد الواحد وافي . الطبعة الثانية — لجنة البيان العربي — ١٩٦٦ .

١٧ — المرجع السابق صفحة ٦٨٧ .

١٨ — Louis Althusser: Positions Editions sociols, PP 80-83, 1976.

١٩ — المرجع السابق : P: 83. .

٢٠ — Les Intellectuels et le Pouvoir Ed. Anthropos, P.190, 1981.

٢١ — رغم تولي بعض المثقفين المتخصصين مراكز قيادية في المجتمع وكانت لهم نسب عالية في وزارات في تاريخ مصر فيما قبل ثورة ١٩٥٢ ، فإن السلطة الفعلية كانت دائماً لكتاب ملاك الأرض .

راجع : محمد أحمد اسماعيل على : دور المثقفين في التنمية السياسية . جزء أول (صفحة ١٧٤ وما بعدها) القاهرة ١٩٨٥ .

- ٢٢ - كان الأزهر مقراً للعديد من مهام السلطة حيث كان مركزاً رئيسيّاً للإعلام تلى فيه الأوامر والنشرات الرسمية . كما كان مقراً لعدد من دوارات الحكم . فالقاضي وعالم المذاهب يمارسان وظائفهما في ذلك المسجد ». عن كتاب « الأزهر جامعاً وجامعة » لعبد العزيز الشناوي تقولا عن كتاب دور المثقفين في التنمية السياسية » السابق ذكره ص ٧١ - ٧٢ . وما زال الأزهر مصدرًا رئيسيًّا من الفتاوى التي تنصي على كثيرون من السياسات الرسمية .
- ٢٣ - « نابليون هو منظم التعليم الثانوي والعام في فرنسا ومؤسس البكالوريا ومتثنى المدارس العلمية العليا . كان التعليم قبل تحت مسئولية الكنيسة فجعله تابعاً للدولة ... واضح أن التعليم النابليوني مرتبط بالجيش والبيروقراطية والاقتصاد إذ بد كل هذه المهن بالمهندسين والمحققين والمخاتير والعمال المدربين » عبد الله العروي - مفهوم الدولة - المرجع السابق ذكره صفحة ٧٠ .

٢٤ - قد يختلف كثيرون مع ميشيل فوكو في مفهوم السلطة ، وطبيعة العلاقة بينها وبين المعرفة ، ولكن تبقى في كتاباته كثيرة من النقاط واللاحظات والاستنتاجات المهمة حول هذه العلاقة . راجع في هذا خاصة كتابه *La Volonté de Savoir* وكتابه *Surveiller et Punir* كتاب المفكر الفرنسي G.Déuse, M.Foucault من Les Editions de Minuit .

1986.

٢٥ - هل هنا هو المعنى الذي قصده نادر الفرجاني بقوله « كل المثقفين خاضعون داخل السلطة بالمعنى العام » والذى قصده كذلك طاهر ليب بقوله « أهلية أهل المعرفة لا يمكن أن يكونوا إلا داخل سلط بيرون فى مؤسساتها ويعيشون منها ويتوهون فيها . هم ذكرياً وأيديولوجياً فى ثقافة السلطة يمارسون سلطة ثقافة » وهو المعنى كذلك الذى قصده غسان سلامة بقوله « أصبح هناك صعوبة لأن تكون مثقفاً خارج الأطراف السياسية القائمة » . مجلة المستقبل العربي - مايو ١٩٨٣ . راجع ندوة المثقفون والسلطة . مجلة المستقبل العربي ابريل ١٩٨٥ - بيروت ، وندوة « المثقف العربي ودوره وعلاقته بالسلطة والمجتمع » حلقة الرباط الدراسية (٤ - ٥ مايو ١٩٨٥) .

٢٦ - سعد الدين ابراهيم : تجسر الفجوة بين صانعي القرارات والمفكرين العرب منتدى الفكر العربي . عمان - الأردن - ورقة عمل مقدمة للاجتماع السنوي الأول للهيئة العامة للمؤتمر بتاريخ ٢٣ نيسان ١٩٨٤ ..

٢٧ - صدرت القوانين الأساسية التي حددت سياسة الانفتاح الاقتصادي في مصر التي مثلت عملاً خطيراً في سياسة مصر الاقتصادية من مجلس الوزراء ، وكان لأنور السادات والمجموعة الاقتصادية في مجلس الوزراء دور كبير في إصدارها . ولعب مجلس الشعب ، كما لعبت الأحزاب دوراً محدوداً في ذلك . أما الدور البارز في اصدارها والتوجيه بها فكان دور جماعة أصحاب المصالح (جمعية رجال الأعمال وغيرها) والقوى الخارجية . راجع في ذلك : أمان قنديل : صنع السياسات العامة في مصر : ١٩٧٤ - ١٩٨١ - رسالة مخطوطة .

٢٨ - الطاهر ليب : ندوة المستقبل والسلطة . مجلة المستقبل العربي - ابريل ١٩٨٥ .

٢٩ - أمين عز الدين : هل يمرد الخبراء العرب . مجلة المستقبل العربي سبتمبر ١٩٨٣ . وله غسان سلامة يلتقي مع هذا الرأي في قوله « أفضل دور للمثقف من السلطة الآن أن يدير للسلطة قهقهه ويوجه خطابه للناس وليس للسلطة » . مجلة المستقبل العربي مايو ١٩٨٣ .

٣٠ - عبد الطيف اللعبي : قال المثقف العربي وشكلية السلطة - مجلة الطريق اللبناني - صفحة ٩٠ - فبراير ١٩٨٤ .

٣١ - المرجع السابق - ص ٩٠ - ٩١ .

٣٢ - غسان سلامة : المرجع السابق . مجلة المستقبل العربي - مايو ١٩٨٣ .

٣٣ - ولعل اختلاف في هذا اختلافاً جديرياً مع د . نديم البيطار الذي ينسب التراث أساساً إلى المثقفين عامه ، ويرى أن كل ثورات القرن العشرين نفسها لم تكون ثورات بروليتارية بل ثورات قادها ونظمها مثقفون يعتمدون على الجماهير ويتحالفون معها . وقد رد حليم بركات على هذا ردانياً . ففي رأيه « أن المثقفين لا يمكن أن يحققوا الثورة والمجتمع البري بالبيادة عن الطبقات الكادحة ويعزل عنها دون مشاركتها ». ويذكر أن هذا هو أحد الأخطاء المفادحة لما يسمى بالاشراكية العربية . راجع ندوة الأنجلوسaxية العربية ، بالقاهرة المذكورة سابقاً .

٣٤ — محمد برادة : المثقف والسلطة — المستقبل العربي — أبوظبي ١٩٨٥ .

٣٥ — خود العودي : المثقفون في البلاد النامية : عالم الكتاب . القاهرة ، يتخذ الأستاذ العودي في كتابه هذا الاتجاه للعمل السياسي المنظم ومارسه من خلال الأحزاب السياسية المحظورة وغير المحظورة كقياس لدورية المثقفين ، بل بغير تقادهم وخاصة في الحركة الجماهيرية . ولكن هذا المقاييس قد لا يجوز تعديمه حروضا على المثقفين عموما في مختلف البلدان النامية .

٣٦ — أو حتى ينجل هذا الوعى في صورة نقد لا يمس جنور هذه الأسئلة العملية ، وأعلم هذا ماعنه « معلوية » بقوله المشهور « أنت لا أ Howell بين الناس وألست لهم مالم يحولوا بيننا وبين ملوكنا » .

حلم «السلام الدائم» أقوى من ألف شمس

د . أبو بكر السقاف

يوم الرابع والعشرين من تشرين الأول / أكتوبر هو يوم الأمم المتحدة . وقد قررت حركة السلام العالمي في هذا العام أن تضفي على هذا اليوم دلاله جديدة ، مرتبطة برسالة الأمم المتحدة الأولى ، ألا وهي قضية السلام ، فاقترحت أن يشارك كل الناس في جميع القرارات في «موجة السلام» ، التي تبدأ من هiroshima في تمام الساعة الثانية عشرة من هذا اليوم نفسه .

وجعلت نوع المشاركة في «موجة السلام» أمراً متروكاً لكل تجمع أو جماعة أو هيئة ، ليتمكن أن يكون التوقف لدقائق عن العمل في تمام الساعة الثانية عشرة ، أو القاء كلمة مناسبة ، أو محاضرة أو قصيدة أو عزف لحن أو العرض لصندوق السلام . إن الجوهري هنا أن يشعر الناس جميعاً في هذه اللحظة بأنهم حقاً وفعلاً متضدون في «موجة السلام» التي تنداح من هiroshima برفق رجال لنطوف كل أرجاء كوكبنا الأرض .

أردت بهذا المقال أن أحثي «موجة السلام» .

أجرى لـ . تولستوى في روايته «الحرب والسلام» حواراً بين «بيير بترونوف» ذي الترعة الإنسانية والأمير العجوز «بالكونسكي» ، كان بيير يعلم بعالم خال من الحروب ، ولكن الأمير أجابه :

«أقصد الدم من العروق ، وأرق الماء ، عندئذ لن تكون الحرب ، هذيان نسوان هذيان نسوان » .

أراد تولستوى أن يتحدث الأمير باسم دعوة الحرب ، الذين يتظرون إليها كأمر طبيعي لا مفر منه ، فهي ملزمة للطبيعة البشرية ، ولذا لا يخلو زمان منها ، وليس غريبة في تاريخ أية أمة .
يدان الحلم بسلام دائم لازم الروح الإنسانية ، ربما منذ اللحظة الأولى التي اندلعت فيها نيران أول الحروب ، بين الجماعات البدائية والعشائر ، في أزمنة سحيقة . فأقدم الوثائق المكتوبة تحمل صدى هذه الرغبة الحلم مسيطرًا في الرجفينا » في الهند القديمة (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) وهو أقدم نص مكتوب في تاريخ الإنسان ، حيث الدعوة إلى الانخاء والانسجام الشامل مشورة في الأناشيد والصلوات ، وكانت ثمرة هذا الترق مبدأ الملاهمسا (اللاعنف) في البوذية ، الذي أعلنه الملك المستير «أشوكا» في القرن الثالث ق . م . بعد اعتناقه البوذية التي أعلنتها فضيلة وطنية » بعد أن انهكت بلده الحروب .

عرف اليونان هذا الحلم ، وإن قصره على الهيلينيين ، فجعل أفلاطون في جمهوريته الحرب حرarin بين اليونانيين ، ومع العالم الخارجي ، رفض الأولى ، وأيد الثانية ، فهي مصدر العيد ، الذين تتوقف بدولتهم عجلة الانتاج في اليونان . ولعل أرسطو كان أقرب إلى تصور للجماعة البشرية يقوم على التعاون بين البشر . فالإنسان مدفٍ بالطبع . ولكنه لم يتجاوز إطار الروح اليونانية . وقد مضى أبعد منه الفارابي (المسلم الثاني) في «آراء أهل المدينة الفاضلة» قلم يكن الفارابي يؤمن بأن العبودية طبيعة ثابتة عند العبيد ، كما أكد أرسطو ، بينما لم يتحدث أستاذه أفلاطون عن العبودية باعتبارها أمراً طبيعياً ، رغم الأوصاف البشعة التي يطلقها على العبيد في جمهوريته .

إن السلام والدعوة إليه جزء أساسي من المسيحية والإسلام ، والفضيلة التي يدعى بها الدين لا يمكن فهمها وتصورها بدون سلام ومحبة شاملين ، وتشير صفات النّاسات الahlية والسماء الحسنى في الديانتين إلى مركبة الحبّ والسلام ، في الحياة الإنسانية .

ظهرت الحاجة إلى التأسيس الفكري لمبدأ السلام في أوروبا منذ عصر النهضة ، الذي سبقته ورافقته حروب كثيرة ، وكان بعضها رداً على العقيدة الرسمية التي أعلنتها الكنيسة الكاثوليكية على لسان القديس أوغسطينوس عندما قال : « إن الحرب شر لا بد منه » مستجيبة بهذا الكلام لطموح الكنيسة البابوية في التوسيع ، ومتبقياً الحروب الصليبية ، التي أعلنت رياة باسم استعادة جهان المسيح ، لتحقيق المصالح الاقتصادية للمدن الجديدة في عصر النهضة بيطانياً ، وخلفاتها في أوروبا الغربية ، في واقع الأمر .

ولعل أول صوت ارتفع في وجه نداء الحرب كان الفيلسوف الباذواني ، الذي نشر كتابه «المدافع عن السلام» عام ١٣٢٤ م . وكان هذا الفيلسوف من المؤثرين بالفلسفة العربية الإسلامية ، ومن الذين عرفوا بالرشدين نسبة للفيلسوف قرطبة ابن رشد . رأى مارسيل الباذواني في انتهاء حرية كل دولة وحقها في الابتقلال السبب الأساسي للحروب التي سرتها الكنيسة

الكاثوليكية من روما ، والتي ابعدت بالسيحة عن مملكة المسيح وكلماته التي تضوئ بالغبة والثور : « وفي الناس المسرة ، وعلى الأرض السلام ». .

ولعل شعر ونتر فيلسوف المعرفة واحد من أغزر البنایم التي تمد الوجدان والعقل ببشارۃ السلام .

كان السلام هما ممكنا في عقله ، ورغم سوء ظنه في المخلوقات ، الذى شمل الحيوانات الضاربة والانسان والطير ، فقد كان يدعى الى الرفق بكل الكائنات الحية ، فتحدث لا عن ظلم الحمامه والصقر والباز فحسب وإنما أوصى ملحان بروابع ذات الريش ، وان يسرح البرغوث . ولعله من أوائل المفكرين ان لم يكن أول مفكر تبه للجنر الاجتماعي للظلم ، وفي مقدمته الحرب : هذا الفليم العظيم ، الموجه نحو الحياة في كل تجلياتها . وهو بهذا التصور ، لم يقف عند ذم الحرب والتغنى بالسلام . كما فعل الشاعر الجاهلي زهر بن أبي سلمي . ولا شك أن راقد الفلسفة البوذية كامن خلف التزامه بعيداً الا لاعتف .

ازدادت ضرورة التأسيس الفكري لقصة السلام في الفكر الأوروبي منذ القرن السادس عشر ، فقد مزقت أوروبا الحروب الطويلة والقصيرة . كتب ارازموس الروتردامي مؤلف « في مدح الغباء » ان الحرب حلوة عند من لم يعانيا وكتابه « شوكى العالم » ادانة شديدة الذكاء للحرب ، ودعوة قوية للاتحاد والتضامن أمام خطير الحرب .

ورافق دعوة الاصلاح الديني في المانيا طموح متزايد نحو السلام وعلى وجه التحديد بين رجال الدين الذين كانوا على يسار لوثر ، ولم يؤيّدوا موقفه المحافظ الاجتماعي وسياسيًا ، ومن ابرز هؤلاء سيباستيان فرانك . كان كتاب فرانك بعنوانه الطريف «كتاب الحرب على الحرب » ، نقدا شاملا لتاريخ الحرب ، نقض فيه دعوى الكنيسة بأن الحرب إنما تجري بارادة الله ، مستخدما روح ونصوص الأنجليل ووقائع من حياة المسيح . ولم يقتصر حجاج فرانك على هذا المجال ، بل طرح اشكالا «صغرى» على حد تعبيره ، وربما لأول مرة في تاريخ الفكر ، وهو السؤال الأخلاقي المقلق ، الذي تردد صداه بعد قرون في محاكمات نورمبرج ، التي جرت فيها محاكمة النازيين بعد انتصار الحلفاء في الحرب العالمية الثانية . كان السؤال عن المسؤولية الأخلاقية التي يتحملها كل انسان عن الحرب وكيف تحدد ؟ . لقد بيرر فرانك الحرب العادلة وحدها ضد الطغاة ، ودافع عن حروب الفلاحين ، الذين أقدمهم الطغاة هو «النبلاء» إنسانيتهم حرقت كتب فرانك وسقط شهيد افكاره . بينما كان المصلح المشهور لوثر يقف الى جانب السادة الجدد في الولايات الألمانية .

استمرت الحروب الطاحنة في القرن السابع عشر في أوروبا ، بين تحالفات تجمع عدة دول ، اندلعت من الدين ومن المذهب الديني غطاء لأهدافها الدنيوية ، وتطورت الحروب بين الدول الاقطاعية شيئاً فشيئاً نحو الصراع على الأسواق ، كلما تطورت وسائل الانتاج فيها ، وبرزت معه ملامح بنية رأسمالية في صورتها الأولى .

ظهرت في هذه الفترة مجموعات لارسأ قواعد الدول على أساس تضمن السلام ، وكان مشروع « الخطة الكبرى » الذي ينسب إلى ملك فرنسا هنري الرابع من أشهرها ، مؤلف الكتاب الحقيقي كان وزير ماكينيليان سوليه (١٥٥٩ - ١٦٤١) ، ولilst أهمية مشروعه في الباحث عن السلام بين الدول الأوروبية ، ولكنه كان موجها ضد تركيا ، أي أن مبدأ السلام الشامل لم يكن من بين هموم وزير الملك هنري الرابع ، كان يهدف إلى تكوين تحالف عسكري وسياسي بين ملوك أوروبا ، وليكون

أُنْوَذِجَهُ وَمَثَالَهُ الْمُكْلَةُ الْمُسِيْحِيَّةُ ، الَّتِي تَتَبَعُ سِيَاسَةَ سَلَامٍ بِالنَّسْبَةِ لِلْمُمْالِكِ الْمُسِيْحِيَّةِ ، وَسِيَاسَةَ حَرْبٍ ضَدَ الدُّولَ « الْكَافِرَةَ » .

كَانَ افْكَارُ سُولِيهِ مَتَأثِّرَةً بِصَرَاعِ مُلُوكِ فَرَنْسَا مَعَ اُسْرَةِ هَابِرْجِ الْمُسَاوِيَّةِ ، وَمِنْ هَنَا اقْتَرَاهُ بِتَكْوينِ عَلَةٍ وَحدَاتٍ أُورُوبِيَّةٍ ، تَضَعُفُ قُوَّى اعْدَاءِ الْمُرْشِ الْفَرَنْسِيِّ .

وَرَغْمُ هَذِهِ السِّمَاتِ فَانَّ « الْخَطَّةَ الْكَبِيرَى » أَثْرَتْ فِي « بَيْنَ » ، وَفِي « جَانَ جَاكَ روْسُ » . كَانَهُ لَا شُكَّ قَدْ تَأثَّرَ بِعَمَلِ سَابِقٍ عَلَى خَطَّةِ سُولِيهِ ، كَتَبَهُ إِمِيرِيُّ كُرُوسِيِّهُ عَامَ ١٦٢٣ الَّذِي تَمَّ بِسَعَةِ الْأَفْقِ لِلْإِنْسَانِ ، وَبِالْاِهْتَامِ بِالْجَانِبِ الْاِقْصَادِيِّ مِنَ الْمُشَكَّلَةِ ، فَأَوْصَى بِأَنْ كُلَّ تَحَالُفٍ يَجِبُ أَنْ يَقُومَ عَلَى أَسْسٍ تَضْمَنَ التَّطْوِيرَ الْاِقْصَادِيِّ ، وَعَلَاقَاتِ التَّجَارَةِ الْحَرَّةِ ، الْأَمْرُ الَّذِي كَانَ خَطَّوْتَهُ نَظَرِيَّةً مَقْدَمَةً فِي عَهْدِ كَانَتْ فِي الْحَمَاءِ الْجَمِيرِيَّةِ مِنَ اسْسِ الْحَيَاةِ الْاِقْصَادِيَّةِ الدُّولِيَّةِ . أَهَابَ كُرُوسِيِّهُ بِالَّذِينَ يَخْمُونُ السَّلَامَ ، وَيَمْلَكُونَ الْمُشَاعِرَ الْخَيْرَةَ ، « مِنْ كُلِّ الْأَدِيَّانِ وَالْأَعْرَافِ » ، وَأَدَانَ الْحَرُوبَ لَا فِي أُورُوبَا وَحْدَهَا ، بلْ وَخَارِجَهَا . رَفَضَ أَنْ تَكُونَ الْحَرُوبُ وَسِيلَةً حَلِّ الْمُنَازَعَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ بَيْنَ الدُّولَ . كَانَ يَرَى بِشَجَاعَةٍ نَادِرَةً أَنَّ السَّلَامَ الشَّامِلَ لِأَيْمَنِ الْوَصْوُلِ إِلَيْهِ إِلَّا بِأَنْ تَنْضُمَ إِلَى النَّجْمَعِ الدُّولِيِّ إِلَى جَانِبِ أُورُوبَا ؛ تَرَكِيَا وَالصِّينِ وَاهْدِنَ وَاثِيُّوپِيا وَغَيْرَهَا مِنَ الْبَلَادَنِ . لَمْ يَحْظِ مُشَرِّعُهُ الطَّمْوُحُ بِالْاِهْتَامِ إِلَّا فِي الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ . فَقَدْ كَانَ فِي عَصْرِهِ تَصْوِرًا جَدِيدًا ، جَعَلَ كُرُوسِيِّهِ أَسَاسَهُ التَّعَايُشِ الْسَّلَامِيِّ بَيْنَ جَمِيعِ الْشَّعُوبِ .

وَقَبْلِ نَهَايَةِ الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ ارْتَفَعَ صَوْتُ الْفَلِيْسُوفِ الشِّيْكِيِّ « آمُوسُ كَامِينِسْكِيِّ » (١٥٩٢ - ١٦٧٠) ، مُعْلِنًا أَنَّ السَّلَامَ هُوَ الضرُورَةُ الْوَحِيدَةُ ، وَكَانَ كَتَابَهُ « بَشِّرُ السَّلَامُ » مَحَاوِلَةً لِعُقْدِ الصَّلْحِ بَيْنَ الْأَجْلَتِرَا وَهُولَنَدا ، وَتَعَثُّلَ إِسْهَامَهُ فِي أَنَّ رَأِيَّ أَنَّ التَّخلُصَ مِنْ كَابُوسِ الْحَرُوبِ لَيَمْكُنُ دُونَ تَغْيِيرِ كُلِّ وَاقْعَدِ الْحَالِ . وَكَانَ يَسْتَحْدِثُ بِغَضْبٍ عَنْ إِهْنَارِ الْحَرَبَاتِ وَأَسَالِيبِ بَنْرِ الشَّفَاقِ بَيْنَ الْجَمَاعَاتِ ، فَاقْتَرَأَ تَغْيِيرُ الْمُتَعَدِّدِ الْجَوَابَنِ (آكَامِينِيُّوسُ) مَلاِكَ السَّلَامِ ، طِ . الْأَخْبَرِيَّةِ . نُوْبِيُّورُوكِ (١٩٤٥) كَانَ كَتَابَهُ الَّذِي لَمْ يَكُمِلْهُ مَؤْلِفًا مِنْ عَدَةِ أَجْزَاءٍ ، خَصَصَ بَعْضَهُ لِنَقْدِ الْأَوْضَاعِ الْاِقْتَاطِعِيَّةِ .

تَأْثِيرُ افْكَارِ كَامِينِسْكِيِّ مَعَاصِرِهِ الْأَنْجِلِيزِيِّ « وَلِيَامِ بَيْنَ » (١٦٤٤ - ١٦٤٨) أَحَدُ قَادَةِ الْكَوِيْكَرِزِ ، الَّذِينَ اسْمَوُا مَسْتَعِرَّا تِبْيَانِهِمْ فِي اَمْرِيَّكَا الشَّمَالِيَّةِ ، وَعُرِفَتْ بِعْدَ ذَلِكَ بِنَاسِ بَنْسَلَفَانِيَا ، جَاءَ كَتَابُ بَيْنَ « تَغْرِيَةُ السَّلَامِ فِي الْحَاضِرِ وَالْمُسْتَقْبِلِ » رَدًا عَلَى الْحَرُوبِ الَّتِي خَاضَتْهَا فَرَنْسَا ضَدَ تَحَالُفَ أُوْجَسْبُورْجِ ، وَالَّتِي شَارَكَتْ فِيهَا كُلَّ دُولَ أُورُوبَا تَقْرِيبًا .

رَأَيَ « بَيْنَ » أَنَّ تَكُونَ اِتَّحَادَ دُولَ أُورُوبَا أَسَاسَ السَّلَامِ ، وَتَصَوَّرَ هَذَا الْاِتَّحَادَ عَلَى مُنَوَّلِ نَظَرِيَّةِ الْعَدُدِ الْاِجْتَمَاعِيِّ ، الَّتِي نَشَأَتْ الدُّولَ بِمَقْضِيَّاهَا ، أَيْ أَنَّ تَنَازُلَ كُلِّ دُولَةٍ عَنْ جُزْءٍ مِنْ حَرِيَّتِهَا وَحَقْرِيقَهَا حَتَّى يَمْكُنُ تَكُونَ اِتَّحَادًا ، تَمَامًا كَمَا كَانَتِ الْحَالُ دَاخِلَ كُلِّ دُولَةٍ ، حِيثُ يَتَنَازُلُ الْأَفْرَادُ وَالْجَمَاعَاتُ عَنْ جُزْءٍ مِنْ حَرِيَّتِهِمْ حَتَّى يَمْكُنُ قِيَامُ الْوَلَةِ الْقَوِيَّةِ حَكْمًا بَيْنَ الْأَفْرَادِ وَالْجَمَاعَاتِ . وَضَعَفَ نَظَرِيَّةُ الْعَدُدِ الْاِجْتَمَاعِيِّ فِي تَفْسِيرِ نَشَأَةِ الْوَلَةِ ، اتَّضَحَ بِصُورَةِ أَقْوَى عَنْ مَعْوِلَةِ تَطْبِيقِهَا عَلَى اَجْمَالِ الدُّولِ .

لَمْ تَكُنْ لَأَرَاءً « بَيْنَ » أَنَّ تَدْرِسَ مِنْ قَبْلِ الدُّولَ ، رَغْمَ حَمَاسِ الْمُكْلَةِ أَنَّهَا ، الَّتِي اقْتَرَحتَ دراستَهَا فِي أَحَدِ مُؤْتَمَرَاتِ السَّلَامِ الْأُورُوبِيِّ .

تَحْدَثَ سَانِ بَيْرِ (١٦٥٨ - ١٧٤٣) رَجُلًا لأُولَى مَرَّاتِ الْفَكْرِ الْغَرْبِيِّ عَنِ التَّطْوِيرِ الصَّاعِدِ لِلْحَيَاةِ الْاِجْتَمَاعِيَّةِ ، وَعَدَ الْحَرُوبَ الْمُعْتَقَلَ الْأَوَّلَ أَمَّا مَهْمَمَهُ هَذِهِ التَّطْوِيرَ . وَبِرُوَيِّ « سَانِ بَيْرِ » ، حَدِيثًا طَوِيلًا عَنْ

المناسبة التي دفعته للتفكير في قضية السلام : تقطعت عجلات العربة التي كان يستقلها في جولاته . فتساءل لماذا حدث هذا ؟ لأن الطريق في حال سيئة . ولماذا لا تبعد الطرق ؟ لا توجد نقوذ في خزينة الدولة ، لأن ملك فرنسا يشن حربا على الأعداء . إذا فالحرب لانخصل أرواح البشر ، بل يتطلع ثروة البلاد وتحول دون رفاهية المجتمع ، وكان من بين وصايه (ملاحظات في إصلاح الطرق) .

واما افكاره عن السلام الدائم فقد تركزت على اوروبا فكتب ملاحظات في السلام الدائم عام (١٧١٢) . كان « سان بيير » دوّينا ، فانتشرت افكاره ، واعتبر داعية السلام الدائم . أكمل مثل بين على فرض المذاهب بالمقارنات .

كان مقتل مشروعاته كلها اتها علقت آمالا على ملوك اوروبا الطغاة ، الذين اطلقوا عليه صفات الحالم والطيب التي تعنى الساذج . ورغم هذه الكلبية ، فقد قدره الفيلسوف الألماني « هردر » بعد نصف قرن وكتب : « لقد آن الأوان لتطبيق افكار « سان بيير » وحل ذلك بسرعة أكبر مما اتوقع هو نفسه ، لو عاش بيتنا لسر بذلك » .

كان روسو من المتحمسين لأفكار « سان بيير » فأعاد نشر بعض مؤلفاته ملخصة ، وقد اهم روسو بفكرة اساسية فيها وهي التي تدور على العلاقة بين السياسة الداخلية للدولة والسياسة الخارجية . وطور روسو هذه الفكرة وعرضها في صورة جديدة أخاذة في مقال له بعنوان (الفكر في السلام الدائم) الذي نشر بعد وفاة الفيلسوف عام ١٧٨٢ . دعا روسو الى مؤسسة سلام دولية يستند قيامها الى جعل مصلحة كل دولة منسجمة مع صالح الدول الأخرى ، حيث ترى كل دولة مصلحتها في السلام الذي يعم الجميع . والمجتمعات التي يمارس فيه الطغاة والملوك اخبطاه الشعب ، لا يمكن أن يزدهر فيها أى تفكير أوأمل في السلام . إن شرط السلام إنما هو تغيير تركيب الدولة ، وابقاء الطفليان وسريان الدعقراطية في كل مجالات الحياة السياسية . إن التحالف بين الدول من أجل السلام أمر لا يمكن أن تقوم له قائمة إلا بانتصار الثورة . ورغم بعض التخوف الذي يشوب تأملاته في الثورة ، إلا أنه رأى بوضوح شديد ارتباط السلام الدائم بالثورة المظيرة التي أ寰 بها تغير هيكل الحياة الاجتماعية والسياسية . وصاغ كل هذه الأفكار بحماسه . النبيل الجامع وبيانه المشرق .

كان « فولتير » (١٦٩٤ — ١٧٧٨) علواً للحرب ، وان اعتبر الحرب داء أصاب الأمم واحدة بعد الأخرى ، وان لا سبيل الى علاجه في عصره . ومن هنا سخريته من مشروعات « سان بيير » ، التي عدتها « يوتوبيا » واعتبر صاحبها غبيا . فمشروعات سان بيير في نظره وهم محض ، لا يصلح لا للآفال ولا لوحيد القرن . وكان فولتير لا يستطيع أن يتصور حلول عصر مختلف في الحرب من حياة البشر بصورة نهائية لارجعة فيها . كما كان يرى أن السلام الوحديد الدائم الممكن إنما هو التسامح الديني .

أما الموسوعي الفرنسي المشهور رينيه ديدرو (١٧١٣ — ١٧٨٤) ، فقد نقد بشدة حروب التوسيع التي عدتها تراجعا للاستبداد والطغيان ، وكان في هذا يشارك روسو الرأي ، وكان يعتقد ان النظام

الجمهوري يقلل من امكان النزاع المسلح بين الدول . وربط السلام الشامل بالتقدم العام نحو الحرية ، وعندئذ سوف تستبدل الشعوب بالحرب القوانين وصراع رجال القانون . وطالما كان فجر هذا العصر يعدها فان النفاق والانحطاط والاضطهاد والظلم امور لا يمكن تجنبها .

من الواضح ان رجال التصوير الفرنسي رفعوا النظام الجمهوري الى مصاف المال الطلق فلم يروا أن النظام الرأسمالي ينطوى بحكم تناقضاته الداخلية على الظلم وال الحرب . بيد انه لاشك في ان نقد الانقطاع ومؤسساته كان عملا تقدميا رائدا ، وكان له اثره البعيد في ثقافات مجتمعات كثيرة . وكان مثار الانقطاع الأذكياء يدركون هذادور التاريحي لحركة التصوير . فملك « فريديريك » الثاني ، ملك بروسيا ، الذى كان يعتبر نفسه « فيلسوفا » ومن المعجبين بحركة التصوير ، ألف كتابا ينقد فيه آراء الفيلسوف الملايى الفرنسي هولياخ ، (١٧٢٣ - ١٧٨٩) ، وصدر لكن دون ان يحمل اسم مؤلفه . يؤكّد الملك فيه ان الحرب لا يمكن تجنبها ، والذين يريدون العيش في ظل سلام دائم عليهم ان يرحلوا الى عالم مثالى ، حيث لا يعرف احد كلمتي « لي » و « لك » . وحيث الامراء والوزراء والرعاة ليست لديهم اية رغبات او شهورات ويتبعون نصيحة المعلم . ان تتحقق المجتمع كهذا أمر مستحيل في نظر الملك . فعل الرغم من جميع المذاهب الفلسفية يظل الانسان حيوانا شريرا في هذا العالم . ان تصدقى الخرافات وغبة الأنانية وروح الثأر واحلاق النفاق امور تتعجب الشر ، وطالما كانت السيطرة على النفوس للرغبات لا للعقل فان الحرب باقية ومعها الدمار والأوبئة والفقر . هذه هي المحاور التي يدور عليها العالم .

لا شك ان الملك « فريديريك » لم يكن يمثل الفلسفة الألمانية ولا آية فلسفة أخرى . لقد توهم ان صداقته لفولتير تكفي لاضفاء جلال الفكر عليه . فلم يكن اكبر من ملك ماكر يريد استغلال ذكائه المعلى لاطالة عمر العرش .

ان « سيستان فرانك » يقف عند منبع الفلسفة الألمانية المعادية للحرب والذين جاءوا بعلمه يمثلون هذه الفلسفة ، لا بسبب دفاعهم عن النزعة الانسانية فحسب ، بل لأنهم كانوا في نفس الوقت فلاسفة كبارا ، في تاريخ الفلسفة العام لازالت العقول تتلمذ عليهم في امور كبيرة الى يومنا هذا .
وكان الفيلسوف « ليبتر » في نهاية القرن السابع عشر يقدم مشروعه شيئاً بالذى طرحته من قبل « سوليه » . وحياة كل من « وولف » و « ليسبنج » مشروعات « سان بيير » . وفي كل من « كانط » وفتشه وهدر ، وجدت فكرة السلام الدائم فيما منافقين غيريين ، واكتسبت مضمونا جديدا .

كان عمانويل كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) أول فيلسوف حدد التراميس الموضوعية التي تقوّد البشرية نحو السلام وأن تأسיס اتحاد الشعوب لا بد أن يقوم على مبادئه السلم . والناس سوف يشيدون هذا الاتحاد بحكم الضرورة . تسود في المجتمع قوانين مستقلة عن الطموح الشخصي للأفراد ، تغير الدول ، في خاتمة المطاف ، على عقد اتفاق بينهما . إنها نفس القوة التي أجبرت الناس على خلق الدولة . ألا وهي التاجر الاجتماعي .

أكّد كانط على دور التناقض الاجتماعي في حركة التاريخ ، وكان دور هذه النظرة مهمـا في تأسيس نظرية علمية في التطور الانساني . يطبع الانسان الى الوفاق ، يد ان الطبيعة ادرى بما هو خير للتنوع الانساني ، فتدفع به نحو الشفاق . ان الطبيعة توظف فلق الانسان الذي يدور على ارضية التناحر ،

والماطل في العلاقات بين الدول وداخل كل دولة ، لتحقيق حال من المذلة والأمن .

وبكلمات أخرى إن الطبيعة بوساطة المزوب ، التي لم تهدأ أبدا ، والفاقة المائلة في المجتمعات حتى في زمن السلام توجد في البداية محاولات غير ناجحة ، ولكن الدمار يرغم العقل على البحث عن مخرج من حال الوحشية ، والشرع في تأسيس عصر اتحاد الشعوب حيث لكل دولة مهما كانت صفة الحق في السلام الذي يضمنه اتحاد الشعوب العظيم القائم على الإرادة المتحدة وعلى القانون .

ويشير كاتب إلى أن سخرية روسو موجهة ضد الإيمان السهل الذي يظن بأن الأهداف العظيمة ستتحقق في وقت قريب .

كتب كاتب كتابه المشهور «مشروع السلام الدائم» بعد عقد صلح «بازل» بين فرنسا وبروسيا الذي لم يقوض أساس العداء بين البلدين .

كان كاتب وكتير من معاصريه ينقولون هذا الصلح ، الذي سمح لفرنسا بالاستيلاء على بعض الأراضي الروسية ، مقابل تعويض ملك بروسيا بأراضٍ أخرى .

يرى كاتب أن تحقيق السلام بين الشعوب ليس سراً يبتعد عنا كلما افترينا منه . وكان نصيراً لحروب التحرير ، فهذه حروب عادلة .

اجرى كاتب كتابه في صورة معاذهنة دبلوماسية . فالقسم الأول اتفاق مبدئي على السلام الدائم ، ويحتوى على مواد تحدد شروط علاقات السلام بين الدول وسبل تطويرها .

ويشرح القسم الثاني ثلاثة تعريفات متعلقة بالحفظ على السلام بعد تحقيقه ويقترح في القسم الثالث تأسيس اتحاد الشعوب ضامن السلام ، وهذا القسم هو نواة الكتاب ، فيه تلخيص رسالة الكتاب ، وتجنب الحديث عن شكل الحكم ، فلم يشر إلى النظمتين الجمهوري أو الملكي ، ولكنه وصف الاتحاد بأنه اتحاد دول حرة .

يمارس البعض الكتاب في الغرب الانتقاد من أهمية مشروع كاتب أحياناً ، ولكنهم في معظم الأحيان يعرفون عواه ، فيقول لنا «أدлер» ، في كتابه : كيف نفك في الحرب والسلم (نيويورك ١٩٤٤) إن كاتب كان يهدف إلى الغاء الدول الحرية المستقلة ، فهي غير قادرة على تحبس الحرب ، وإن كان يدعوا إلى نوع من الحكومة العالمية ، أو شكل من أشكال الامبراطورية العالمية . إن «أدлер» وغيره إنما يعبرون عن المطروح غير المشروع ، الذي يحدد سياسة أمريكا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . كان كاتب يدافع عن اتحاد الشعوب الحرية لأنها رأى في ضمانة حرية واستقلال الشعب . وإن كل تعريف لفهم الفيدرالية الذي يرد عند كاتب حتى يناصر الترعة الكوزموبوليتانية ، التي تلغى الأوطان ، إنما هو فحوى الدعاية المعاذهنية للحرية والسلام . كان كاتب يرى أن «الفيدرالية تجمع شعوب حرة» وكيف له أن يخل بعريمة كل أمة وهو الذي جعلها أساس تصوره للفرد والجماعة والأمة ، ولا يمكن بدونها فهم رأيه في الأخلاق والدين والاجتماع والعلاقات بين الشعوب .

يوجه كاتب في القسم الثالث من مشروعه سهام نقده نحو السياسة الكولونيالية وينهيتها ك مصدر للحرب والنزاعات ، ويصر على أن حق الأجنبي (أي الأوروبي) يقتصر على الحق في تجارة حرة مع

السكان الأصليين ، عندما يزورون تلك البلدان . إن عصرية أفكار كانت . تتحدث عنها اعادة نشر مؤلفه عدة مرات بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، ولا سيما في المانيا . وكان الاهتمام بكتابه كبيراً عقب صدوره . وقد تأثر به كثير من الفلاسفة والمفكرين ولا سيما في المانيا . فكتب « هردر » (١٧٤٤ - ١٨٠٣) « رسائل لتشجيع الترعة الإنسانية » وهو حوار مع أفكاره كانت . يرى هردر أن الاتفاقيات التي تعقد في جو العداء والتزاع لا يمكن أن تشعر سلماً وطيدة . وكان يعلق أملاً كباراً على الرق بالوعي الإنساني ، ف Anatole به مهمة تغيير العالم . إن نشر قيم العدالة والأنسانية يمكن أن يوطد السلام ويضعف بالتدرج دوامة المروبة .

يقتصر هردر عدة مبادئ لتربيته الناس بروحها ، وأهم ملامحها : الترعة الإنسانية والديمقراطية . لم يوجه هردر كلامه إلى الحكماء ، بل إلى الشعوب وحدها ، فهي التي تقاضي من ويلات الحرب . كان يعتقد أنه إذا ما ارتفع صوت الشعوب بقوة فإن الحكماء مرغبون على الاستماع له . إن نقد هردر لكانط يشبه في جوهره نقد روسلان بير فكلاهما شديد الامانة والاعتراض يقوى الشعب الحقيقة . ولعل هذا الامانة يقلل من مبالغتها في الاعتداد على التصوير وحده ، وكأنه الفعل الإنساني الوحيد ، الذي يقود خطى البشرية . وبعد أقل من نصف قرن سيرتفع صوت فيلسوف وتأثير ألماني عظيم ليعلن ان المربي نفسه يحتاج الى من يربيه . إذاً أين يمكن كسر الحلقة المفرغة ؟

احاط فيشه كتاب أستاذة كانط بمفهوة فكرية جليلة . ودارت كتاباته في قضية السلام على التأكيد بأن تغيير الأوضاع الاجتماعية الداخلية ، إنما هي مقدمة السلام الحق .

أما المفكر الطوباوي العظيم سان سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥) فقد اقترح على أوروبا ان تدخل دنيا السلام من باب التغيير الاجتماعي ، ان خيال الشعراء وحده هو الذي جعل المصر الذهبي في مهد الجنس البشري ، بين القبائل البدائية الجاهلية ، بينما علينا ان نرى هذا المصر في فرن الجديد . ان العصر الذهبي ليس وراءنا ، بل إمامنا . ان آباءنا لم يبروه ، وسوف تبلغه أباينا في يوم من الأيام وعلينا ان نعبد لهم الطريق .

كانت نهضة الروح في الشعوب الإسلامية في بدايتها في مطلع القرن التاسع عشر ، ولكن مفكريها أهمهاوى تشيد حلم السلام الدائم . ترجم « تشرينكوف » (١٧٦٣ - ١٨١٧) مؤلفات دعاء السلام في أوروبا ونشر اجتياحاته النظرية في صياغة عصره ، مداععاً عن الحرب الوحيدة العادلة : حرب التحرير ، التي خرجت بلاده منتصرة منها قبل وفاته ببعض سنوات ، بعد حروبيها مع جيوش نابليون . وكتب « باجدانوف » (١٧٤٣ - ١٨٠٢) و « كازلوفسكي » من قبيله (١٧٢٨ - ١٧٩٣) عدة مؤلفات ، تيزت بالباطل الوثيق بين الحرب والحرية وحق الشعب المتساوی في الحرية وتواافق مصالح الدول . وكانوا من المؤثرين بآراء روسو . وأما « راديشيف » المفكر الحر ، عدو القيصرية الروسية وصاحب « الشودة الحرية » فقد نقد في فكرة الحق الطبيعي ، تلك الجوانب التي يغير الحرب ، رغم انه كان المدافعين عنها . فهي التأسيس النظري الذي يسحب البساط من تحت فكرة الحق الاهلي الذي ادعاه الملوك والاقطاعيون وحكموها

باسمـهـ .ـ وـ دـعـاـ لـىـ قـيـامـ نـظـامـ جـهـوـرـىـ دـيمـقـراـطـىـ ،ـ يـعـدـ بـنـاءـ الجـسـمـ ،ـ فـهـوـ وـحـدـهـ قـادـرـ عـلـىـ تـجـبـبـ الشـعـوبـ وـيـلـاتـ الشـرـ الأـعـظـمـ :ـ الحـربـ .ـ

نـجدـ عـنـ «ـ مـالـيـوـفـسـكـىـ »ـ (ـ ١٧٦٥ـ -ـ ١٨١٤ـ)ـ دـعـوـةـ مـحـدـدـةـ لـتـكـوـنـ هـيـةـ دـولـيـةـ تـدـافـعـ عـنـ السـلـامـ بـكـلـ الـوـاسـئـلـ ،ـ بـمـاـ فـذـلـكـ اـسـتـخـدـمـ الـقـوـةـ .ـ وـ تـذـكـرـنـاـ مـقـرـحـانـهـ بـسـلـطـاتـ مـجـلـسـ الـأـمـنـ فـيـ لـأـمـ الـمـتـحـدـةـ فـيـ إـيـامـنـاـ هـذـهـ .ـ

ظـهـرـ الـفـيـلـوـفـ الـأـنـجـلـيـزـ الـمـاـدـىـ جـوـزـيـفـ بـرـيـسـتـلـ (ـ ١٧٣٣ـ -ـ ١٨٠١ـ)ـ عـلـىـ مـوـجـةـ الـحـمـاسـ الـرـوـحـيـ الـعـارـمـ لـلـثـورـةـ الـفـرـنـسـيـةـ الـكـبـرـىـ ،ـ وـ قـدـ اـضـطـرـ فـيـ شـيـخـوـخـهـ أـنـ يـهـاجـرـ إـلـىـ اـمـرـيـكاـ الـشـمـالـيـةـ ،ـ هـرـوـبـاـ مـنـ الـمـلاـحـقـاتـ .ـ فـهـوـ مـنـ الـدـيـنـ أـيـدـىـ الـسـقـلـاـنـ الـأـمـرـيـكـىـ عنـ النـاـجـ الـبـرـيـطـانـىـ .ـ وـ كـانـ يـعـتـقـدـ بـأـنـ الـثـورـةـ الـفـرـنـسـيـةـ قـدـ اـسـتـهـلـتـ عـصـراـ جـدـيـداـ وـرـائـعـاـ فـيـ تـارـيـخـ الـأـنـسـانـيـةـ ،ـ يـخـفـىـ فـيـ الـاـضـطـهـادـ الـلـدـيـنـيـ وـالـقـومـيـ وـالـاجـتـمـاعـيـ .ـ «ـ سـيـعـ نـورـ الـعـقـلـ وـسـيـغـدـ الـعـالـمـ كـلـهـ مـسـرـحـهـ »ـ .ـ كـانـ يـعـلـمـ بـأـنـ تـحـوـلـ السـيـوـفـ إـلـىـ مـنـاجـلـ ،ـ وـبـاخـتـفـاءـ الـحـرـوـبـ وـمـعـهـ النـهـبـ الـكـلـوـنـيـالـىـ ،ـ وـ «ـ لـنـ يـقـيـ بـلـدـ فـيـ اـفـرـيـقـيـاـ أوـ آـسـياـ أوـ اـمـرـيـكاـ خـاصـعـاـ لـسـيـادـةـ أـورـوـبـاـ »ـ .ـ وـقـدـ أـدـرـكـ أـنـ الـحـربـ لـنـ تـخـفـىـ الـاـبـعـطـهـ أـسـبـابـاـ ،ـ الـكـامـنـةـ فـيـ اـشـكـالـ الـحـكـمـ الـقـائـمـةـ .ـ وـكـانـ يـدـرـكـ أـنـ تـقـدـمـ أـورـوـبـاـ بـعـدـ الـثـورـةـ الـفـرـنـسـيـةـ وـحـدـهـ ،ـ يـعـكـنـ أـنـ يـؤـدـيـ إـلـىـ تـقـدـمـ أـبـعـدـ مـدـىـ فـيـ هـذـاـ الـمـضـمـارـ وـعـنـدـئـذـ فـقـطـ سـتـكـونـ أـورـوـبـاـ أـدـةـ تـغـيـرـ آـخـرـ .ـ

كـانـ الـقـرـنـ الـتـاسـعـ عـشـرـ مـسـرـحـاـ لـلـحـرـوـبـ عـدـيـدةـ فـيـ أـورـوـبـاـ ،ـ كـانـ أـورـوـبـاـ اـشـعـلتـ نـارـ الـحـرـوـبـ الـاستـعـمـارـيـةـ فـيـ كـلـ الـقـارـاتـ ،ـ وـامـتـدـتـ سـيـطـرـةـ الـأـسـمـالـيـةـ الـأـوـرـوـبـيـةـ إـلـىـ كـلـ الـبـاقـعـ ،ـ فـوـحـدـتـ الـعـالـمـ عـلـىـ طـرـيقـهـاـ وـتـخـتـ وـابـلـ مـنـ سـلـعـهـاـ وـمـدـفـيـتـهـاـ وـاسـاطـلـيـهـاـ الـتـجـارـيـةـ وـالـحـرـبـيـةـ .ـ

وـعـنـدـمـاـ بـدـأـتـ نـذـرـ الـحـرـبـ الـعـالـمـيـةـ الـأـوـلـىـ تـجـمـعـ فـيـ الـأـفـقـ ،ـ تـنـادـيـ اـنـصارـ الـسـلـامـ فـيـ كـلـ الـبـلـدـانـ وـاطـلـقـ عـلـيـهـمـ سـدـنـةـ الـحـرـبـ صـفـةـ الـمـسـالـمـ .ـ فـأـصـبـحـ الـمـسـالـمـ يـعـنـيـ الـجـبـانـ وـالـخـائـنـ مـعـاـ ،ـ إـمـاـ إـذـاـ كـانـ ذـاـ مـيـولـ اـجـنـاعـيـةـ رـادـيـكـالـيـةـ فـانـهـ الشـيـطـانـ نـفـسـهـ .ـ وـانـشـتـ اـحـزـابـ كـثـيرـ بـسـبـبـ مـوـقـفـ اـعـصـابـهـاـ وـقـادـهـاـ الـتـبـاـيـنـ مـنـ الـحـرـبـ .ـ وـلـمـ تـسـطـعـ قـوـىـ الـمـسـالـمـيـنـ انـ تـعـمـ نـشـوبـ الـحـرـبـ .ـ وـكـانـ اـبـشـ حـربـ عـرـفـهـاـ أـورـوـبـاـ ،ـ وـالـأـوـلـىـ مـنـ نـوعـهـاـ فـيـ تـارـيـخـ الـأـنـسـانـيـةـ ،ـ لـاتـسـاعـ الدـمـارـ ،ـ الـذـىـ سـبـبـهـ ،ـ فـاقـ عـدـدـ الـقـتـلـ وـالـجـرـحـيـ وـالـمـشـوـهـينـ كـلـ التـوـقـعـاتـ ،ـ وـعـرـفـتـ الـأـسـلـحـةـ الـحـدـيثـةـ طـرـيقـهـاـ إـلـىـ التـطـيـقـ :ـ الطـيـرانـ وـالـمـدـعـيـةـ الـحـدـيثـةـ وـالـأـسـلـحـةـ الـكـيـماـوـيـةـ .ـ

وـكـانـ قـادـةـ الـمـسـتـعـمـرـاتـ قـدـ صـدـقـواـ أـنـ مـؤـتـمـرـ الـسـلـامـ الـذـىـ الـحـربـ الـأـوـلـىـ يـضـمـنـ حقـ الشـعـوبـ فـيـ تـقـرـيرـ الـمـصـبـرـ وـعـلـقـواـ الـأـمـالـ عـلـىـ النـجـمـ الـجـدـيدـ الـذـىـ يـدـخـلـ الـحـيـاةـ الـدـولـيـةـ :ـ اـمـرـيـكاـ الـشـمـالـيـةـ .ـ رـفـضـ الـمـؤـتـمـرـ الـأـسـتـعـمـارـيـ مـقـدـمـاـ قـادـةـ مـصـرـ وـالـبـلـدـانـ الـآـسـيوـيـةـ ،ـ وـاـصـفـيـ باـتـيـاهـ شـدـيـدـاـ إـلـىـ مـشـرـوـعـاتـ الـوـفـدـ الـصـهـيـونـيـ .ـ لـاستـعـمـارـ فـلـسـطـيـنـ .ـ وـعـنـدـئـذـ قـدـطـ اـدـرـكـ قـادـةـ الـوـطـنـ الـعـرـبـ اـنـ وـعـودـ الرـئـيـسـ الـأـمـرـيـكـىـ «ـ وـوـدـرـوـ »ـ لـيـسـ اـلـإـسـرـاـيـلـىـ ،ـ وـانـ مـلـاـعـ اـورـوـبـاـ الـاستـعـمـارـيـةـ قـدـ اـنـقـلـتـ عـبـرـ الـخـيـطـ إـلـىـ اـمـرـيـكاـ .ـ

اماـ عـلـىـ النـطـاقـ الـأـوـرـوـبـيـ ،ـ فـانـ مـؤـتـمـرـ الـسـلـامـ ،ـ لمـ يـرـسـ اـسـساـ لـلـسـلـامـ فـيـهـاـ .ـ ثـمـ جـاءـتـ عـصـبةـ الـأـمـ لـتـحـقـقـ هـذـهـ الـمـهـمـةـ ،ـ وـتـشـرـفـ عـلـىـ رـعـاـيـةـ حقـ تـقـرـيرـ الـمـصـبـرـ فـيـ الـمـسـتـعـمـرـاتـ .ـ وـلـكـنـهاـ كـانـتـ بـرـكـبـهاـ فـضـلـنـ .ـ سـيـطـرـةـ الـدـوـلـ الـأـسـتـعـمـارـيـةـ عـلـيـهـاـ .ـ وـوـجـهـ غـزوـ الـأـسـتـعـمـارـ الـأـيـطـالـىـ لـلـحـبـشـةـ ضـرـبةـ إـلـىـ هـيـبـهـاـ الـمـدـعـاـ .ـ وـانـهـ اـنـدـلـالـعـ الـحـربـ الـثـانـيـةـ فـيـ اـورـوـبـاـ حـيـاةـ عـصـبةـ الـأـمـ .ـ

كـانـ الـحـربـ الـعـالـمـيـةـ الـثـانـيـةـ أـبـشـعـ مـنـ الـأـوـلـىـ ،ـ فـقـدـ اـسـعـتـ شـبـاكـ الـدـمـارـ وـالـدـمـاءـ وـتـضـاعـفـتـ فـاعـلـيـةـ

الأسلحة التي استخدمت في الحرب الأولى . والجديد في هذه الحرب انه قد سبقتها ورفقتها عودة الى فكرية إبادة الجنس ، التي عرّفها البشرية في بدايات تاریخها ، وتغذى هذه الفكرة مبادئ النازية الفاشية القومية المتعصبة ، التي اعلنت صراحة تفوق الجنس الارى ، والأوروبي الایطالي باعتباره الامبراطورية الرومانية وتفرد اليابانيين بالبقاء العنصري ، الذي يؤهلهم لاقتسام العالم مع المانيا ويطاليا . كانت دول المور مهدٍ الى العودة بالانسانية الى قانون الغاب ، وكان ماحققه الانسان من تقدم لاقيمه له ، فهو ليس الا ضلالاً يحول بين الأقواء وسيدة العالم .

تنطوى كل الحروب العدوانية في ظل الرأسمالية على نزعة عنصرية . ولكن سفور هذه التزعة وصلفها هذه المرة لم يسبق له مثيل في تاريخ الحضارة البشرى . وفرعت أوروبا الاستعمارية و أمريكا لأن هذه اللغة موجهة اليها ايضا ، وليس الخطاب مقصورا على بلدان المستعمرات التي يمارسون فيها سياسة عنصرية منذ سنوات طويلة .

كان هدف النازية والفاشية وال العسكري اليابانية تحقيق سعادة عالمية ، بعد تحطم الخصوم الأوروبيين ، وسحق الاتحاد السوفيتي ، فإذا كانت ايديولوجية المور لاتطبق الدعاية اليسيرالية وتغيرها خوراً لا يليق بطبع الحكم ، فإن المساواة باسم الاشتراكية في أية صورة من صورها اغا هي الشر الأكبر ، الذي يهدد حضارة الأعراق المتفوقة .

وعندما انتهت الحرب فكر العالم في تجربة عصبة الأمم ، وأرادت الدول الكبرى والصغرى احياء تجربتها ، فكان ميثاق الاطلسى ، ثم ميثاق الأمم المتحدة وما يكرسان ميزان القوى بعد الحرب العالمية الثانية . من الواضح ان المجتمعات التي منيت بخسائر جسيمة في الأرواح والثروات المادية كانت ولا زالت أكثر حرضاً وصدقًا في الدفاع عن السلام من تلك التي لم يصلها الا رذاد الحرب العالمية الثانية .

ان حلم المفكرين وال فلاسفة منذ قرون بدا كما لو انه تحقق في أهداف عصبة الأمم وفي ميثاق الأمم المتحدة . وسررت تلك الضرورة التي آمنوا بها وفعلنها ، وكثير من النصوص التي قامت عليها تجربة العصبة وهيبة الأمم تکاد تردد الكلمات التي جاءت في مقدراتها ومحروقاتهم . ولكن كما يشبه ظل الانسان . ان ركنا هاما من روؤييتم النافذة لم يتحقق الا جزئيا ، شرط التحرر الداخلي لكل أمة ، حتى تكون عضوا في مجتمع دولي حر . ان أغلال الاستغلال الاجتماعي ، وهيمنة الرأسمال العالمي ، والصهيونية جزء لا يتجزأ منه ، لا زالت قوى مؤثرة في مصائر الشعوب ، حتى بعد استقلال شعوب المستعمرات ، واندحار الاستعمار أمام حركة التحرر الوطني في عشرات من بلدان آسيا وافريقيا . أصبحت قوى السلام المحبة أكثر قوة في عالم اليوم . ولكن مع خاتمة الحرب الثانية دخلت البشرية العصر النwoي ، فقد ثفت أمريكا قبلتين نوويتين على هرثهما ونماذجها اكى .

اضيف الى التحديات التي يواجهها حلم السلام الدائم هذا التحدى الأكبر ، بكل آفاق المظلمة التي جعلت الانسانية تحدق مجتمعة في هوة العدم .

ادرک الفلاسفة والمفكرون وعلماء الطبيعة أن الانسانية تقف امام سلاح مختلف نوعياً عن كل الأسلحة السابقة ، واصبحت الحرب معه تعنى جعل كوكب الأرض بركاناً خامداً بارداً .

كانت هذه فحوى بيان « اينشتين » و « راسل » ، بيان يدعوه في كلمات حكيمية الى الحفاظ على الثقاقة الانسانية .

زاد من فلق المدافعين معرفتهم بحقيقة لم يكتب لها الانتشار والذبوح ، وتخلص في ان فريقا من علماء الطبيعة الأميركيان وغير الأميركيان العاملين في هذا الحقل ، طلبوا من الرئيس ترومان ان يدعو وفدا من العلماء اليابانيين وبطليهم على خواجه تبارب السلاح النووي ، ليعودوا ويفنعوا حكومتهم بالاستسلام ، كان هذا الرأي عيب الحكمة ، فألمانيا النازية وكذلك اليابان كانت تقويمات بتجارب علمية لانتاج هذا السلاح وكان علماء جميع البلدان يعرفون منذ اعلان نظريات « نلزبور » العالم الدافر كي ، ان انتاج هذا السلاح أمر ممكן ، وكان السباق على اشده بين الدول على امتلاكه .

تختلف حسابات ترومان السياسية ، التي تدور على المحكمة على العالم بعد الحرب الثانية عن آراء وأحلام أنصار السلام الدائم من العلماء وال فلاسفة والبشر ذو الارادة الخيرة . وعندما القت القنبلتان طفلة سيد البيت الأبيض ، أنه حاكم العالم الجديد والقديم ، وان عصر السيادة الأمريكية قد بدأ . فأعوروا بمقفلة بالبراج و كذلك الاتحاد السوفيتي ، فالطريق اذا مفتوح للاستيلاء على مصير البشرية كلها وفرض غط الحياة الأمريكي و معه الاستغلال المكثف للرواتن الكثرة الأرضية ، وجهود كل شعوب العالم . لقد أسرك هذا الحلم ملوك المال والتكنولوجيا في العالم الجديد . ، وطنوا أنهم قاب قوسين أو أدنى من مركز السيادة العالمية المطلقة .

وما أسهل اتهام العلماء والمفكرين والفنانين بالخيانة في حمى الوجود الشوّان بمحبو العظمة ، ومن بين الذين قدموا للمثل أمام لجنة النشاط المعادى لأمريكا يظل وجه العالم الذرى « اوينهاير » أكثرها دلالة على تراجيديا المصير التوّوى .

استيقظ عقل «أوبنهايمر» وضميره عندما رأى أول تجربة تفجير نووى ناجحة . ادرك أن العلم قد اطلق طاقة اسطورية «أقوى من ألف شمس» تذكر هذه الكلمات من «البهاجا فادجيتا» الهندية ، وهو يشاهد الانفجار النووى الذى ارتفع كعش الغراب (القطر النرى) وجعل كلمات الجيتا هذه تتوان كتابة بيان الموقف .

والضابط الذى قذف القنبلتين دخل مستشفى للأمراض العقلية .

تسلل الأمل في حلم السلام الدائم إلى القلوب من جديد ، فهناك كثير من الناس توحدوا بالعالم واعظوا بمصير الضابط . إن الضمر لا يزال قادرًا على تلمس طريقه بين ضجيج التفجيرات النووية واناشيد الغرور وأطماء السيطرة .

وجاءت القبلة الميدروجينية لتثير الناس بأن السباق النووي لا يعرف الحدود . فكانت حركة السلام العالمي أملهم الوحيد للدفاع عن بقاء الجنس البشري .

لم يشهد العالم حركة بهذا الاتساع على امتداد تاريخ الثقافة الإنسانية ، تضم في صفوفها مختلف الأجيال والثقافات والديانات والاتجاهات السياسية بينما ينضل في صفوفها العمال والفنانون والفلاحون والمفكرون والأغبياء والفقراة والنساء والرجال والشباب من مختلف الأعمار والأجيال في كل أرجاء العالم . إنهم بحق يمثلون النوع الإنساني كله . وجهت إليهم كل التهمن وكل أنواع اليساءات ، وصب على رأسهم السباب المقدح والحقن الزعاف ، وسبعوا وطردوا من أعمالهم

ولكتبه انتصروا في النهاية ، واصبحت حركة السلم جزءاً حياً ومكافحاً في كل بلد ، على تفاوت خط البلدان من ذلك .

اصبح الدفاع عن الطبيعة يعني الدفاع عن مستقبل الحياة على الأرض ، أي الدفاع عن السلام ، ومن بدهيات عصرنا ان السلاح النووي يلوث السماء والأرض . انه الصورة المكففة للتلوث الحياة ، الذي يجد امساه الاجتماعية في استغلال الإنسان ، وما الطبيعة إلا الوسيط الذي يضمن التروء التي تنتجه عن هذا الاستغلال . ان تدمير البيئة يتحقق عبر استغلال الإنسان . وهذه هي الصلة بين المدافعين عن البيئة ، والذين يقاومون الاستغلال ويدافعون عن السلام ، حتى يعود الإنسان إلى رشده ، ويدرك انه جزء من الطبيعة ، يسكن إليها ، ويعيش منسجماً مع قوانينها ، لا ضدها ، ولا غازياً لها .

والخلص من هذه العقلية في التعامل مع الطبيعة ، لا بد ان يسيقه الفائزها من قاموس العلاقات الإنسانية . حتى يتكون الأرض بيتاً للبشرية يضاء بنور الحب والحكمة . عندئذ فتحقق حلم السلام الدائم وبثبت انه « أقوى من ألف شمس » .



وتحبب قلوبنا بالحب بمحنة العذاب على خلق الله العربي يعيشون بكل سالم يعبر عن الأ



اعتمد هذا الملف على عدد « سينما اليوم » المخصص للسينما المناضلة ، العدد رقم ٥ باريس ١٩٧٩ . ورأينا أن المادة التي يتطرق إليها ليست معروفة في أوساط السينما المصرية والعربية . ولذلك للنظر أنه كانت قد نشرت محلاً مشابهاً في السينما المصرية في السنتين حين قامت جماعة « السينما الجديدة » التي سرعان ما توقفت ، ولعل صدور هذه التجربة تكون مرشداً للسينمائيين الجدد في مصر ..

باريس ٦٨ : السينما المناضلة

إعداد وتقديم :
سلوى سالم

يحتفل العالم هذا الشهر بمرور عشرين عاماً على ثورة الشباب في مايو عام ١٩٦٨ التي هزت المجتمع الفرنسي حتى الأعماق وكان لها آثارها الواضحة على حركات الشباب في العالم كله في ذلك الوقت .

وقد تعددت هذه الثورة الأواسط الطلابية وأسوار الجامعات وامتدت حتى شملت تجمعات وفجات أخرى كثيرة تعالي من القاهرة . وكانت « السينما المناضلة » والقائمون عليها من الشباب الضائع في زحام الأعمال التجارية الضخمة من أوائل الفنون التي انتلقت لتأثير وتؤثر في هذه الأحداث وليكسب مفهوم « السينما المناضلة » ثباتاً ووضوحاً لم يكن له من قبل .

مفهوم السينما المناضلة

يفرق الناقد الفرنسي اليساري المعروف جي هانبيل بين تعبير « السينما المناضلة » و « السينما السياسية » ويرى أن كل فيلم (وكل عمل فني) هو بالضرورة « فيلم سياسي » أو « مناضل » ، طالما أنه يعكس دالما بدرجة أو بأخرى رؤية معينة للعالم « يناضل » من أجلها بشكل ضئلي أو صريح . غير أن « السينما المناضلة » تعبير بشكل صريح عن الدور الذي تريد أن تلعبه سواء على المستوى الأيديولوجي أو السياسي وأيضاً على الصعيد الثقافي .

ويقول هانبيل إن تعبير « مناضلة » ليس أفضل التعبيرات ولكنه أقلها سوءاً فكل التسميات الأخرى التي طرحت مازالت حتى الآن لا تتعبر عن مفهوم هذه السينما . وتعبير « السينما البديلة » مثلاً غير دقيق إذ أن هناك أفلاماً بديلة ولكنها ليست مناضلة بالمعنى الصريح الذي أوضحته . وتعبير « سينما غير تجارية » لا يصلح لأن هناك أفلاماً ليست تجارية وأيضاً ليست مناضلة ومن ناحية أخرى هناك احتلال أن تمجد بعض الأفلام المناضلة فرصة للعرض التجاري .

« سينما سياسية »؟ بالإضافة إلى ماقلتهمنذ قليل من أن كل الأفلام تعتبر بطريقة ما سياسية ، فإن هذه التسمية يمكن أن تطبق على أفلام مجده للجمهور العريض مثل فيلم « زد » على سبيل المثال . « السينما الشعبية »؟ أقول إنه إذا كانت كل الأفلام المناضلة تسعى للوصول إلى الجماهير إلا أن قلة قليلة منها تحقق هذا الغرض وأتساءل : أليست أفلام لويس دو فينيس أفلاماً شعبية ؟

وبالإضافة إلى كل هذه الأسباب التي يجعلنا نختار تغير « السينما المناضلة » هناك ثلاث مواصفات رئيسية لابد من أن توفر فيها :

١ - إنها سينما تصنع سواء في الدول الرأسمالية المتقدمة (في الغرب) أو الدول المستقلة (في العالم الثالث) ، على هامش عملية الإنتاج والتوزيع التجارية ، وذلك ليس لأنها مثالية ، ولكن لأن هناك إصراراً على إيقاعها معزولة . ومع ذلك فهناك نوع من السينما المناضلة في بعض الدول الاشتراكية التي تعنى جدوى الإبقاء على هذا النوع من السينما في ظل صراع الطبقات الذي يستمر بعد الثورة كما في التجربة الصينية . وكان فيرتوف ومدفديكين يعملان بهذا المفهوم وبهذه الروح في الاتحاد السوفيتي الوليد .

٢ - تلجم السينما المناضلة في ظل النظام الرأسمالي إلى استخدام الوسائل والمعدات البسيطة مثل الأشرطة ١٦ م أو ٨ م أو حتى أشرطة الفيديو . وهذه الظروف تثير كثيراً على مستقبل الأفلام المناضلة التي نادراً ما تصل من حيث التكاليف إلى مسعى الأفلام التجارية . ولـ فرنسا تتجزء هذه الأفلام بمشقة بالغة .

٣ - السينما المناضلة لابد أن تكون مقاتلة وأن تكرس نفسها خدمة الطبقة العاملة والطبقات أو الفئات الشعبية الأخرى ، وذلك بأن تأخذ على عاتقها مهمة الإعلام - المضاد والتحرر وهي سينما تكافح بشكل عام ضد الرأسمالية والإمبريالية . ولذلك فهناك عدد كبير من السينائيين المناضلين يعملون بدون أجر أو بكافيات زهيدة .

□ □ □

كانت هذه هي الملاعع العريضة التي تحدد مفهوم مانطلق عليه « السينما المناضلة ». وهذا النوع من السينما يطرح نفسه بشكل عام كسينما بديلة . وليس من قبيل الصدفة أن أول جماعة سينما مناضلة أطلقت على نفسها اسم « سينا الشعب » (فرنسا ١٩١٣) ثم جماعة « السينا الحرة » ، وفي بليجيكا وولندا كان اسمها « السينا المازية » . ولذلك أطلق عليها FUGITIVE CINEMA وفي لندن أطلق عليها « السينا الأخرى » OTHER CINEMA .

وكل هذه المسمايات إنما تعكس شعوراً بأن السينما السائدة ليست حرة وليس في خدمة الشعب . وكما قال المخرج السوفيتي فيرتوف : « ان الكاميرا لم يخالفها الحظ لأنها ولدت في عصر لم يكن فيه بلد واحد إلا وسود فيه رأس المال » .

من أرشيف السينما المناضلة في فرنسا

لم تولد السينما المناضلة عام ١٩٦٨ وإنما سبقتها إرهاصات ومحاولات بدأت بعد سنوات قليلة من

ظهور الفن السابع . ولابد هنا من أن نعبر سريعاً على أهم الخطط التي مرت بها السينما المناضلة قبل محطة ٦٨ ويعكم رصدها على النحو التالي .

سينما الشعب

شخص الناقد والمؤرخ السينياني المعروف جورج سادول صفتين من الجزء الثالث من كتابه من تاريخ السينما لأنشطة جماعة « سينا الشعب ». كتب جورج سادول بعد أن أوضح أن السينما الفرنسية لم تكن تغير عن تطلعات الجماهير قبل الحرب العالمية الأولى : « لم تكن التظيمات العمالية تلتفت كثيراً إلى تزايد مساحة الدعاية البرجوازية في السينما ، وقامت محاولة لاستخدام الكاميرا لأغراض عمالية . »

وفي يوليو عام ١٩١٣ أعلنت صحيفة « المعركة النقافية » التي كان يصدرها جوستاف هيرفيه الفوضوي أن عدداً من الشخصيات الفوضوية قد أنسوا « سينا الشعب ». ولخصت الخطوط العريضة لبرنامجه فيما يلي : « إن التعليم والتهديب والتشريف تعنى التحرير . وسيكون للبروليتاريا سينا خاصة بها لكن تنشر قيمها ومثلها . ستنتج أفلاماً علمية وترفيهية وثورية وتاريخية ، ولكن عن تاريخ البروليتاريا وعن معاناتها ومخاوفها وتطلعاتها ، وأفلاماً اخلاقية ولكن عن أخلاقيتها هي أي تمجيد العمل الحر والتحرر . هذا ماستفعله « سينا الشعب » وليس أي شيء آخر لأنها سينا من الشعب واليه » .

ويضيف سادول أن « سينا الشعب » تأسست كشركة مساهمة يديرها المناضل النقابي — الفوضوي بيدامان . وقد انتجت فيلماً تسجيلاً عن جنازة فرانسيس بريسانسيه ، أحد مؤسسي الحزب الاشتراكي الموحد الذي توفي سنة ١٩١٤ . وفيه بعنوان « الشتاء متنة الأغاني ومعاناة القراء » وفلم آخر عن الجروح الذي تعانى منه العاملات في المنازل . غير أن هذه الأفلام لم تجد لها سوقاً في دور العرض التجارية وكان أقصى ما حققته هو عرضها في الجامعات الشعبية أو عن طريق النقابات التي كانت تستخدمنها لأغراض دعائية . ويعلق سادول آسفًا أن هذه السينما المناضلة أفسدها دعوة الإصلاح .

أصدقاء سباراتاكوس

انشئت جماعة « أصدقاء سباراتاكوس » عام ١٩٢٨ كواحدة من أولى نوادي السينما في العالم . وكان هدفها الأساسي هو تحطيم قوانين سوق التوزيع التجاري . في البداية ارادت الجماعة ان تنشر قاعدة توزيع سينيائي ، وذلك بإختيار أفضل الأفلام من الانتاج العالمي من الاتحاد السوفيتي ودول أخرى . وكانت تعرض الأفلام التي تحمل قيمًا شكليّة جديدة والتي تلتزم في الوقت نفسه بمخط سينامي واجتماعي واضح . ولاقت « أصدقاء سباراتاكوس » من البداية نجاحاً كبيراً وكانت الطبقة العاملة هي أكثر الفئات حباً وإقبالاً على السينما . وبعد عام من إنشائها اضطرت الجمعية أن توقف نشاطها بناءً على طلب مأمور أحد الأقاليم وذلك لأنسباب .. أممية ، فقد كانت القاعات تغض بالمشاهدين وكان عشرات الملايين من المفرجين يشاهدون أفلاماً مثل المدرعة باتومكين .

حقبة أخرى هامة في تاريخ السينما المناضلة هي فترة «الجبهة الشعبية» التي بدأت عام ١٩٣٥.

كانت التنظيمات الاشتراكية هي أول من فكر في استخدام الفيلم في الدعاية السياسية وبدأت في إنتاج أفلام تسجيلية لنوعية العمال بمدحهم ومشاكليهم ومستقبلهم . وسرعان ما أخذ المزب الشيعي بدوره في استخدام السينما كسلاح سياسي فأرسن إلى جمعية «أصدقاء السينما المستقلة» مهمة إنتاج فيلم للدعاية الانتخابية للحزب . وكان فيلم «الحياة لنا» الذي يعبر من أقوى الأفلام في تاريخ السينما المناضلة في فرنسا وقد أخرجه المخرج الكبير جان رونوار . وكان قرار الرقابة يمنع عرض الفيلم وراء إنشاء جمعية «السينما الحرة» أو CINE-LIBERTE التي انبثقت عن جمعية «أصدقاء السينما المستقلة» . وظل الفيلم يعرض بشكل سري في نوادي السينما والتجمعات الخاصة ولم يصرح بعرضه إلا عام ١٩٦٩ أي بعد أحداث ٦٨ وبعد غياب ٣٣ عاماً عن الشاشة .

حرب الجزائر :

حرب الجزائر هي آخر المحطات التي سبقت سينما ٦٨ ومهدت لها وصنتت وعيها تقدماً ساهماً في إثرائها . ولابد من الاشارة إلى أنه قبل انفجارة ٦٨ كانت حرب الجزائر هي التي أعطت دفعة جديدة للسينما المناضلة في فرنسا التي ساهمت في تدعيمها منذ عام ١٩٦٠ المعدات والأجهزة الخفيفة الوزن المستخدمة في السينما التسجيلية .

كان نادي سينما ACTION في باريس يبذل جهداً خارقاً للإنقاء على السينما السياسية في تلك الفترة (٥٨ - ٦٣) .

كان أول فيلم قصير يندد بحرب الجزائر بعنوان «أمة الجزائر» الذي شارك في إخراجه جون لود وريبيه فورين وسيلي بلان واريك بلوبير . وقد انتج عام ١٩٥٠ وهو عبارة عن مجموعة من الصور الثابتة ، وللأسف لا توجد منه أي نسخ الآن . وفي عام ١٩٥٧ اخرج التونسي هيدى بن خليلة مع الفرنسي سيميل دو كوجيس فيلماً بعنوان «اللاجئون الجزائريون» .

من بين الأفلام القصيرة الأخرى التي تناولت حرب التحرير الجزائرية لابد من الاشارة إلى أفلام بول كاربيت : الفسحة (١٩٦٠) مارسيليا بلاشم (١٩٦١) وغدا الحب (١٩٦٢) بالإضافة إلى عدد من الأفلام الأخرى مثل «فتاة الطريق» اخراج لويس تارم «العودة» لدانيل جولد نيرج و «أحياناً الأحد» لآدو كيري و «فضيلة» لفرانسوا ميشكين ، وكلها تناولت القضية من وجهة نظر الجنود الفرنسيين العائدين من الحرب تسيطر عليهم مشاعر الاضطراب وهو نفس الموضوع الذي تناوله جان كلود بوريا في فيلمه «بعد ٢٧ عاماً» (١٩٦٥) .

وهناك فيلماً يعتبران مع فيلمي «أمة الجزائر» و «اللاجئون الجزائريون» من أهم الأفلام التي تناضل ضد الحرب هناك والتي تناولتها من وجهة النظر الأخرى وما فيلماً «أكابر في باريس» و «عمرى ثالثي سنوات» .

فيلم «أكتوبر في باريس (١٦ مم طول)» صورة فريق قادة جاك بانجيل يعرض لأحداث ١٧ أكتوبر ١٩٦١ الدامية . وهو اليوم الذي جاء فيه عشرات الآلاف من الجزائريين ليتظاهروا في شوارع باريس بدعة من جهة التحرير الوطنية الجزائرية وهاجتهم قوات الشرطة بعنف وفي الأيام التالية وجدت جثث حوالي مائة جزائري ملقاة في نهر السين . والفيلم يصور جزءاً من المظاهرة ويتحدث فيه بعض الذين نجوا ويفرون عمليات التعذيب التي تعرضوا لها في أقسام البوليس . والفيلم ظل ممتعاً من العرض ولم يسمع بعرضه إلا في أوائل السبعينيات .

اما فيلم «عمرى ثمانى سنوات» فهو من أكثر الأفلام الفرنسية التي تندد بحرب الجزائر ذيوعاً . وقد اخرجه في تونس يان لوماسون وأوجلابوليا كروف واخترع رينيه فوتبيه . والفيلم يعرض للوحات رسمها الأطفال الجزائريون اللاجئون في تونس ومعظمهم من الایام . وقد منع الفيلم من العرض ولكنه عرض بشكل سري في فرنسا حيث أثار ضجة في الصحافة . وقد نفذ عدد مجلة «الأنصار» التي نشرت تعقيباً على الفيلم تحت عنوان «صدمة ودرس» :

الا ان الحالات سرعان مادبت وانخذ صاحب كل فيلم يستعيد انتاجه .
وفي سبتمبر ١٩٦٨ لم يرق سوى ١٥٠ شخصاً فقط من الثلاثة آلاف شخص الذين اشتركوا في الجمعية العمومية في مايو والذين كانوا يمثلون كل الاتجاهات السياسية تقريباً ،
إلا ان الجناح الأكثر ثورية هو الذي بقى اخيراً في لجنة التوزيع التي عرضت على مدى عام ونصف
حوالى مائة فيلم .

وقد وضعت النقاضات العديدة نهاية وجود هذا التجمع في أوائل عام ١٩٧٠ ، وعاد السينائيون
المناضلون الى جماعاتهم الصغيرة .

وبينا كان التيار التروتسكى هو الذي يسود قبل احداث مايو فإن الحركة الماركسية - الليبية هي التي ثمنت في أعقاب هذه الأحداث وهو التو الذي أفرز اتجاهات سياسية مختلفة نشبت بينها خلافات حادة وهكذا حللت الترازعات والصراعات محل تصوير وموتأج الأفلام الجديدة .

و بالرغم من ذلك فقد ظلل قطاع تنظيم وتوزيع وعرض الأفلام المناضلة يعمل بنشاط .

- ويمكن ان نرجع نجاح توزيع الأفلام «الجمعية العمومية» في تلك الفترة الى ثلاثة عوامل :
— ان التليفزيون لم يعكس بأمانة تطورات احداث مايو .
— ان الحى الالاتي وما كان يدور فيه من احداث ومناقشات كان يشكل عنصر جذب يثير فضول الجمهور للتعرف عليها .
— ان تحرك جان العمل والجماعات الثورية اسفرت عن تصاعد المد الثورى وساعدت على نشر السينما
المناضلة بين الجماهير .

« عندى ثمان سنوات ليس الا ... عشر دقائق في فيلم تصوير بدون توقيع يصور بعض لوحات لأطفال جزائريين .. ولكنها عشر دقائق تصلد لأنها ولأول مرة تعكس صوت الحقيقة .. فيلم غير تقليدي يرفع اصابع الاتهام » .

وقد كان لهذا الفيلم دور كبير في دفع السينما الفرنسية المناضلة . فقد أصدر فريق العمل بالفيلم وجمعية مناصريهم سنة ١٩٦٢ بياناً « من أجل سينما بديلة » وهو يحمل كثيراً من التبؤات بالنسبة للسينما المناضلة التي شهد الواقع تحققها بعد ذلك .

ويؤكد شباب السينائيين في بيانهم على انهم قرروا ان يقتسموا الموضوعات الفرنسية (تايو) في فرنسا وعلى رأسها حرب الجزائر وحق الاجهاد وأوضاع الجيش والحزب الشيوعي والعمال والكنيسة والجنس وغيرها من القضايا التي تصطدم دوماً بالفكر المخالف المستكين . وأكد البيان أيضاً على ضرورة مكافحة الرقابة : رقابة السلطة ورقابة المال التي جعلت من السينما في فرنسا أكثر الفتن حلقة واقلها جرأة وأكثرها جبناً في العالم . وطالب السينائيون الشبان الجمهم الشلقى بالاحتجاج على السينما السائد التي تكتفى ببسملة فقط وبالالحاد من أجل سينما تقول له الحقيقة . وأشار البيان إلى ان الانتاج السينمائي مقيد بسلسلة من الاجراءات تجعله في النهاية يعبر عمماً تريده السلطة وبطابع العاملين في مجال السينما بفرض هذه الاجراءات والعمل مع الجماهير خلق سينما بديلة تهجر بلا رجعة عالم الاحلام الى عالم الواقع الى الملموس .

والي جانب عشرات اخرى من الأفلام المناضلة التي ظهرت بين عامي ١٩٦٠ - ١٩٦٨ والتي كانت تزحف نحو مايو ٦٨ لا بد من ان نشير الى اسهامات المخرج العظيم كريستيان ماركر وخاصة الى فيلمين « التمايل تموت ايضاً » (١٩٥٢) و « مايو الحميم » (١٩٦٣) وقد أثر اسلوبه الفني بشكل واضح على عدد من مخرجى السينما المناضلة .

سينما مايو ٦٨ : السينما في خدمة الثورة

في يوم ١٥ مايو وبعد حوالي أسبوع من تمرد الطلبة وتظاهر حوالي مليون شخص في احياء باريس قام أربعة من السينائيين الشبان بتكونين لجنة للسينما في إطار جلن العمل التابعة للسوريون . وكانت قد بدأت عروض عشوائية لأفلام تقدمية وثورية في مختلف أنحاء العاصمة واحتاجها بدون تصرّف رقابة . وفي اليوم التالي وافق طلبة معهد فوجوار (المعهد القومي الفني للتصوير والسينما) على تحويل معهدهم إلى مقر عام للإعلام السينمائي .

وفي مساء يوم ١٧ مايو وفي نفس المعهد وبعد عدة اجتماعات عقدت اثناء النهار قرر حوالي ألف شخص من السينائيين والفنانين المفترفين والمروا تكوين « جمعية عمومية للسينما الفرنسية » وبعثوا ببرقية للمشاركين في مهرجان كان للإمتناع عن المشاركة وابقاء المهرجان وهو النداء الذي سيلقى استجابة وسيتم تطبيقه بالفعل .

وفي نفس اليوم قام عمال شركة رينو للسيارات بتصوير فيلم في مصانع الشركة مستخدمين خدامات زودهم بها مركز خدمة الأبحاث ببيئة الاذاعة والتلفزيون .

وفي يوم ١٨ مايو نظمت الجمعية العمومية نفسها وشكلت خمس لجان عمل مفتوحة للجميع . وفي اليوم التالي دعت جمعية نقابة الفنانين في اجتماع طارئ إلى إضراب مفتوح وقامت بنشر بياناً أهتم ما جاء فيه « يجب أن يعي الجميع خطورة الوضع الراهن وإن الدعوة لإضراب مفتوح لا يستهدف مطالب تقليدية وإنما إعادة تقييم للهيكل الجامدة التي نعمل في إطارها .. إضروا عن العمل .. احتلوا أماكن العمل في نظام وانضباط فهناك مهام كبيرة تتطلبنا .. لقد أعلنت حالة الطواريء في السينما » .

وفي نفس اليوم عاد المشاركون في مهرجان كان بعد ان نجحوا في ايقافه .

وفي يوم ٢١ مايو أعلنت الجمعية العمومية ان المركز القومي للسينما يعتذر ملгиًا ووزعت لجنة السينما ملحوظاً جاء فيه : « أيها السينمائيون ماذا انت فاعلون من أجل السينما ؟ لابد فوراً من التباهي الى الضرورة الفصوى لوضع السينما في خدمة الثورة، وفيما بعد عقدت عدة اجتماعات للجمعية العمومية عرضت خلالها ١٩ مشروع لإعادة تنظيم المهنة .

وأوقف المخمنون على أربعة مشروعات على أن تخضع للبحث . وفي يوم ٥ يونيو عقد اجتماع ثالث خصص لقراءة مشروع شامل لم تم الموافقة عليه وتم الاقتراح على مشروع قرار يحدد المبادئ الأساسية لمهمة الجمعية العمومية ويؤكد أن هدفها « ان يجعل من الحياة الثقافية وبالتالي من السينما مرتفعاً .. عاماً » .

وفي عددها الصادر في أغسطس ١٩٦٨ كتبت مجلة « كراسات السينما » لستخلص نتائج اعمال الجمعية العمومية : « بعد هذا المد الخاطير لن ينعم المركز القومي للسينما ولا تختار هذا الفن بالهدوء في المياه الراكدة التي حركتها أحداث مايو . فنقابة الفنانين وجمعية المخرجين يديريان معركهما من أجل الاصلاح بقوة لم تكن لديهما قبل تشكيل الجمعية العمومية . ومن ناحية أخرى تتابع الجمعية العمومية عملية إنشاء نوع آخر من السينما على ضوء نتائج النقد والتحليل الأكثر راديكالية لنظام السينما السائد . إن الكفاح مستمر على جبهتين : داخل النظام السينمائي الفرنسي وعلى هامش هذا النظام وضدء وذلك بإنشاء سينما سياسية لها أدواتها الجديدة ، شيكاتها الجديدة ومتلقوها الجدد .

بعد الجمعية العمومية : السينما المناضلة

كتبت مجلة « السينما السياسية » في عددها الثاني تقول : كانت السينما المناضلة حتى مايو ٦٨ مجرد اداة حزبية تعمل في ظل هيكل وظروف عمل تقترب من السينما التجارية . وقد أدى تطور التليفزيون إلى انتشار استخدام افلام ١٦ مم والكاميرات المخفية والصوت المتزامن . وكان بدريها إن تنتج افلاماً سياسية تعتمد هذا التكثيف . كان مايو ٦٨ في فرنسا وراء استجابة شباب السينمائيين لتيارات اليسار المنطرف (التروتسكية ، والغوضوية) .

ويتجمعهم حول الجمعية العمومية للسينما الفرنسية كان معظم العاملين بالمهنة يعملون وضع لوائح لسينما برجوازية جديدة بينما كان الآخرون يصورون افلاماً عن الاحداث الجارية .

وبدأت الجمعية العمومية في تجميع المواد والشارط الخام والنقود حتى تتمكن من تصوير حوالي ٧٠ ألف متر من الأفلام محققة بذلك مكتبة سينائية مرئية متاحة للجميع .

نشرت مجلة « الجمعية العمومية للسينما » في عددها الثالث مانفستو أو بياناً بعنوان « من أجل سينما مناضلة » جاء فيه :

« لمن نهيد استخدام الفيلم كسلاح سياسي لكي يحقق القطعية الإيديولوجية مع السينما البرجوازية . فكيف يمكن للفيلم أن يصبح سلاحاً سياسياً ؟

— يمكن للفيلم أن يزود المثقفي بعلومات تتجاهلها الصحافة المقرؤة والمسموعة عن عدم (الإضرابات الخلية والفصل التصفيي للعمال والكفاح الشوري في بلدان العالم المختلفة) — ان يساعد على تحليل آيات النظام الرأسمالي بهدف الكشف عن تناقضاته وبالتالي العمل على مكافحته .

— يمكن ان يساعد في نشر وشرح واستخلاص دروس من كل اشكال الكفاح الشوري والقيام في هذه الحالة بوظيفة نقدية وتعبوية .

من أجل هذا لا بد وبقدر الامكان وطبقاً للظروف الموضوعية وإمكانيات الحركة التي تفرضها من ربط هذه القطعية الإيديولوجية بممارسة نضالية .

ولذلك فنحن ندفع عن

١ — استخدام الأفلام كسلاح للكفاح السياسي يتولى المناضلون مراقبتها سواء أثناء تصويرها أو توزيعها .

٢ — استخدام الأفلام كقاعدة لتبادل الخبرات السياسية ومن هنا ضرورة ان يعقب عرض كل فيلم ندوة لمناقشة فيما يطرحه من مشكلات حية . وهذه الطريقة من شأنها ان تتيح للعاملين التوجه السيني نحو ما يقتضيه الكفاح وان يضمنوا للأفلام الحلول التي يقترحونها .

٣ — استخدام وعمل افلام ترتبط بالعمل السياسي (مظاهرات ، اضرابات ، مؤتمرات ..) .

٤ — نشر كتيبات مع عرض الأفلام تشرحها وتتكلّلها .

وفي عام ١٩٧٠ لم يعد للجمعية العمومية اي وجود يذكر وظلت الجماعات السينائية المتعددة التي تكونت فيما بعد لتنحدر على طريقة « ثورة المائة زهرة » .

كانت اهم نتائج ما يوازن هو تزايد ونمو جماعات إنتاج وإخراج وتوزيع الأفلام واشرطة الفيديو . وقد بلغ عدد هذه الجماعات ما يقرب من عشرين جماعة في مجال السينما وحوالى عشرة في مجال الفيديو .

اما اهم الجماعات السينائية فهي :

— ايسكرا ، السينما الحرة ، سينما الكفاح ، السينما السياسية ، يونسيتيه UNICTIE سيني — اوك

ـ جماعة سينا فانسين — جبهة الفلاحين — Ciné-Oc سينوك — سينيثك . . . الرمال — السينا الحمراء ، ايليك ، ثورة افريقيا ، كينورافدا ، سليلويد ، صوت وصورة .

ـ جماعة ايسكرا

ايسكرا هي أكثر هذه الجماعات انتاجا على الاطلاق (حوالي مائة فيلم) وتقوم بنشاط كبير ايضا في مجال توزيع الأفلام (المناضلة) ولذا سأكتفى بالتعريف بها لتكون فكرة أوضح عن هذه الجماعات .

بدأت « ايسكرا » نشاطها عام ١٩٦٧ تحت اسم SLON (أي مكتب اطلاق الاعمال الجديدة) .

اما ايسكرا فقد بدأت نشاطها بين عامي ٧٣ — ٧٤ وهي لاتعمل لحساب اي حزب ولكنها تطرح نفسها كجماعة يسارية هدفها التعبير عن الجماهير . وكلمة ايسكرا تلخص لكلمات صورة وصوت وكينوسكوب وانتاج الصوتيات — المرئيات . وهي ايضا كلمة روسية تعنى الشارة وهو عنوان جريدة لينين في السنوات الأولى لتأسيس الحزب الاشتراكي الديمقراطي (الشيوعي فيما بعد) .

ـ ومن اهم الأفلام التي انتجتها ايسكرا :
ـ الـ ٦٨ عن مـايو

ـ حق الكلام — بـانـو لـنـ يـر — ١١ يـونـيو ٦٨ — مـليـون

ـ الـ ٦٨ عن الشرق الأوسط

ـ من أجل الفلسطينيين ، شهادة إسرائيلية إغراءات للسلطة — دقت ساعة التحرير .

ـ الـ ٦٨ عن فيتنام :

ـ تحية لهوش منه — فيكتى في فيتنام — تكنولوجيا — القتل — الحرب الكيماوية — ثمن السلام
ـ الـ ٦٨ عن أمريكا اللاتينية

ـ نتحدث اليكم من أمريكا اللاتينية — نتحدث اليكم من البرازيل — السنة الأولى — نتحدث اليكم من شيل — شيل — ماهي الديمقراطية .

ـ كانت هذه إطلالة سريعة على السينا المناضلة في فرنسا والتحديد على محاولة السينائيين هناك تحرير المهنة — في إطار الثورة الشاملة — من قيود السلطة وانتقال السينا التقليدية .

ـ وإذا كان قد بقى شيء من هذه التجربة الفريدة يمكن ان ترثه الأجيال الجديدة من السينائيين فهي هذه الروح : روح الثورة والطموح للتغيير من أجل سينا جديدة متطرفة .

غير ، هذه الأيام ، الذكرى الأولى لرحيل الكاتب المسرحي الكبير نعمان عاشر ، الذى رحل فى أبريل ١٩٨٧ . و « أدب و نقد » تنشر ، هنا ، فصلاً من الجزء الثالث الذى كتبه نعمان عاشر ، قبل رحيله ، تكملة للذكرىاته فى الحياة المسرحية المصرية ، والذى صدر الجزء الأول منه بعنوان « أنا حيّق » . كما تنشر واحداً من المخوارقات الأخيرة التى أجرأها معه الزميل أسامة عفيفى .

مسرح الستينات : مسرح يقاوم الثورة المضادة نعمان عاشر

تقديم

هذا هو العنوان الذى اختاره اليوم للجزء الثالث من ذكرياتى التى ضمتها كتابى « المسرح حيّق » ، وهو كتاب أصدرته عام ١٩٧٤ ، وكان عبارة عن مجموعة متلاحقة من الذكريات . وفي هذا الكتاب حاولت من خلال نظرى الخاصة ومفهومى الدافع ، وما خضته من تجارب ومقاتلت به من ممارسات فى النشاط المسرحى الخدمى الذى واكب بداية النصف الثالث من هذا القرن ، وحاولت فيها أن أصور بعض ملامح الحركة المسرحية التى قدر لي أن أساهم فيها بصيغ باكر .

إننا إذ نتحدث اليوم عما أصبحتنا نسميه مسرح الستينات ، يأخذنا الحال بقدر ما يأخذنا الانهيار ، بما وصلت إليه حال المسرح الآن ، وما كان عليه المسرح قبل أن تلك المرحلة الراهنة في حياتنا الثقافية .

وسبأبدأ فصول هذا الجزء الجديد باسترئاج بعض المعلم العامى الذى ميزت تلك الفترة فجعلتها محى الركيزة والدعاية لتحقيق وجود النبن الترامى فى حياتنا الأدبية والفنية ، فللسير تاريخه الذى لا ينكر ولا يستهان به فى حياتنا المعاصرة . ولكنه رغم امتداده على مدار ما يقرب من قرن ونصف ، لم يبرز على حقيقته كلون أدى وفى نفس الوقت كعرض تمثيل مرتبط بحياتنا الثقافية ، وبالتألىق حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، الا فى أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢ .

لقد كان المسرح أوف وأصدق وأبرز تعبير أدى وفى وفكري يمكن أن يطلق بما أسف عنه

وقوع الثورة في مصر من تغيرات سياسية واقتصادية واتجاهات وانطلاقات ثقافية . وهذا كان الطريق مهداً أمام الوثبة المسرحية التي صاحبت قيامها .

وقدت بي الذكرى في الجزء الأول من كتاب « المسرح حيّا » ونحن على مشارف الستينيات ، والنشاط المسرحي يطغى على كل نشاط أدى وفني عداته ، ويختبئ إليه العديد من كتاب القصة والرواية والنقد والشعر : يوسف ادريس وألفريد فرج ولطفى الخولى وميخائيل رومان ، ثم سعد الدين وهبة وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى ، ومن قبلهم رشاد رشادى ومحمود السعدنى ونجيب سورور ، تلاحق إبانهم على الكتابة للمسرح بعد أن سيطر على منطلقات التعبير الأخرى وتحول إلى متبرئ ثقافى وبؤرة إشعاع فكري .

والحق أن هؤلاء الذين توافدوا على التأليف المسرحي كانوا في أغلبهم يمثلون التيار الفكري الذى سبق قيام الثورة ، وكان يفتح إلى اليسار الواسع العريض كاتجاه سياسى واقتصادى واجتماعى ينادى بالملكية والإقطاع والاحتلال الانجليزى ، ويسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية للأغلبية الساحقة المطحونة من المواطنين .

وتصاعدت موجات النشاط المسرحي في هذا الاتجاه إلى حد جعل المسرح وكأنه الكتلة المعارض لكل التيارات التي كانت تحاول كبح جماح الانطلاقة التي اجتاحت الأوضاع السياسية في أعقاب العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ ، والتي قتلت في المناداة بالعدالة الاجتماعية أو ماتطور بعدها ليصبح ما أسماه عبد الناصر « حتمية الحل الاشتراكي » .

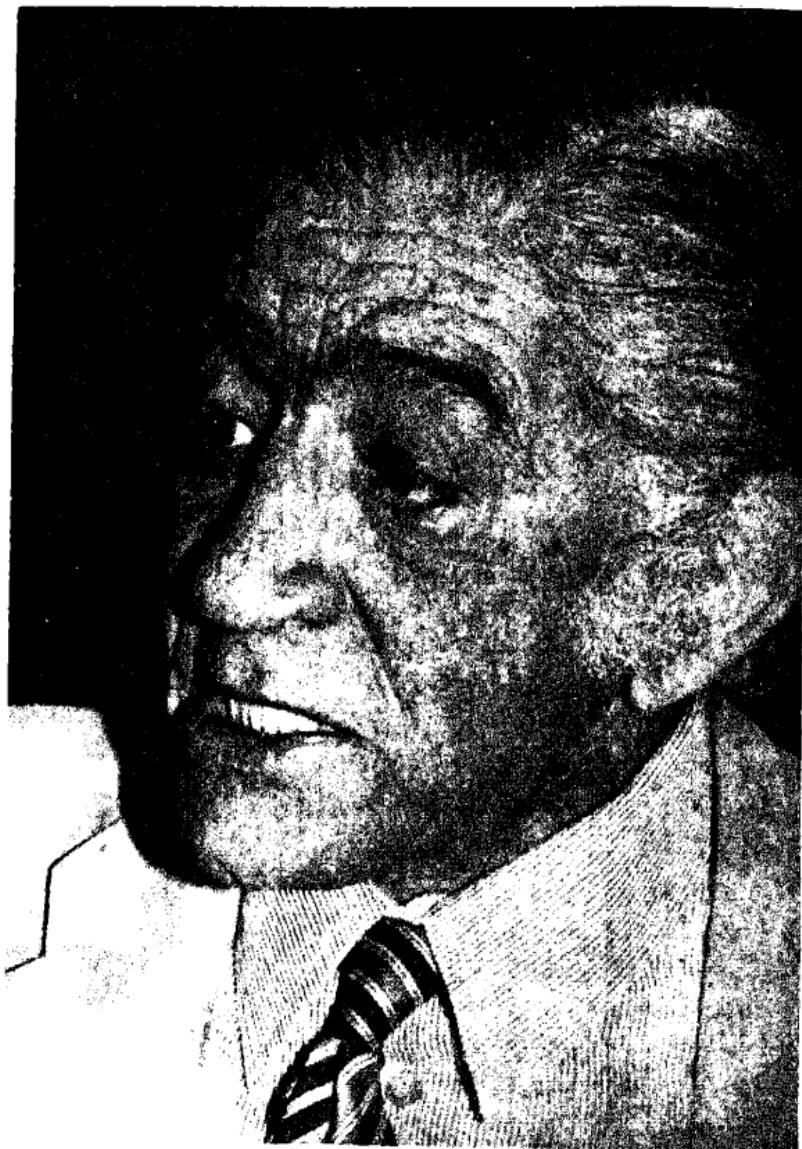
من التأليف إلى الاقتباس

كانت حتى هذه الفترة أكاد أكون المؤلف الوحيد الذى تخصص في الكتابة للمسرح بانتظام . وكان المسرح القومى يفتتح مواسمها المتتالية من عام ١٩٥٧ إلى عام ١٩٥٩ بمسرحيات المتالية : الناس الى فوق ، سينا أو نظره ، صنف الحريم . وكانت قلتها ، ومن خلال المسرح الحر ، كفرقة من الهواة ، قد قدمت « المغماطيس » ، ثم الناس الى تحت ، وهى المسرحية التي أصبحت فيما بعد بؤرخ لها لبداية الحركة المسرحية الجديدة . وكانت حركة تستند إلى التأليف الناضج المباشر للمسرح ، وتستمد قوامها من الواقع الحى الذى يعيشة الناس بكل صرامة ومتانة واتهام وما يعيشه من آمال وألام وتعلمات ، وباللغة التى يستطيع النقاد بها إلى أعمق أغوار الحياة الاجتماعية وحقيقة الموضوعية . مسرح اجتماعى واقعى يعالج القضايا والمشاكل الاجتماعية بلغة الحياة والناس الذين يعيشونها ، يقوم على التأليف وليس الاقتباس أو الإعداد ، كما كان الشأن في المسرح فعلاً .

كان التطور قد أسفر على ختام ١٩٥٩ عن وجود مسرح جديد كل الجلة ، يرتبط بالواقع الحى ليعبر عن آمال الناس وأمالهم ، ثم يحاول تحديد رؤية اجتماعية مستقبلية لحياة أفضل . غير أن هذا المفهوم الجديد للمسرح كان يعارض مع مرحلة الاهتزاز والتrepidation التي اجتاحت ثورة ١٩٥٢ ، في حماولة تحديد مسارها الحقيقي . أيامها كان عبد الناصر ينادي صارحاً بال الحاجة إلى ما أسماه « حتمية وضوح الرؤية » . وكانت عناصر الردة تسعى إلى ضرب الثورة في الظهر ، في أظهر وأسطع وجوهها التعبيرية الثقافية ، وهو المسرح . فانتكست الحياة الثقافية وخيم الظلم تماماً أمام الحملات المتتابعة التي كانت تشنها القوى المناهضة على جموع المثقفين ، بالسجن وبالاعتقال والطرد والإبعاد والتشهير .

اقتراف ذب الكتبة المسرحية

ووجدت نفسي فجأة في الشارع ، بعد أن انطفأت جنوة الحياة الثقافية . وكان المسرح لا يزال قائما يقدم عروضا هزلية تناقض تماما مع ما أحدهته الثورة من تغييرات جذرية في أوضاع الحياة



كانت مرحلة قاسية ظل امتدادها حتى بداية السبعينات ، حين وجدتني أليلاً إلى هجرة الكتابة المسرحية ، والمسرح نفسه يكاد يغلق أبوابه . أيامها كانت قد فصلت بقرار جمهوري من وزارة الثقافة كمدير لمكتب البحث والدراسات الفنية . وظلت أسعى للبحث عن عمل حتى تبيّن السلطات أنني لم أقترب ذنبًا أو جريمة ، فسمحوا لي أن التحق بالصحافة ، وحددوا لي العمل بجريدة الجمهورية . وفي البداية وضعوني تحت الاختبار ، وحتمموا علىي أن أشتغل بالقطعة دون أن أتفاوضى مرتبا ثابتا ، في الوقت الذي صدر فيه قرار بأن أكتب بدون أن أوقع باسمى على كتاباتي .

بعد تجسس مسرحيات ناجحة وضعت الأسس لحركة مسرحية ناضجة ، ومن قبلها عشر سنين متعلقة من الكفاح السياسي والإنماج الأدبي لكتابين ولثلاثمجموعات من القصص وعشرين البراعم الدرامية والإذاعية ، كان لي اسمى وشهرى المعروفة بين الكتاب . فماذا كانقصد من استكمال بدون توقيع اسمى على ما أكتب ؟

الحق أنه كان موقفاً عجيباً ومتناقضًا ، ولكنني تقبلته بترحاب . فالعمل بالقطعة وأنا في أول نشاطي وقدرقى على الكتاب يدر على ربحاً أكبر من المرتب الذي يمكن أن أتقاضاه . لكن الكتابة بدون إمضاء تلغى شخصيتها وكيف كصاحب قلم له شهرته وكيانه . ولقد عانيت من ذلك طويلاً ، ومع ذلك أخذت نفسي بكثير من الصبر لأن حالي كانت أخف كثيراً من حالة العديد من الرملاء والكتاب الذين اعتقلوا أو سجنوا أو لفقت لهم القضايا المزورة .

وظلت على هذا الحال عاماً كاملاً ، استمر حتى نهاية ١٩٦٠ ، حين بدأت جريدة الجمهورية نفسها تتغير مالياً ، ويتألّح الاستغناء عن الكثير من العاملين بها .

وكان هنا أن يأني دورى لكي يفصّلون منها ، خصوصاً وأننى كنت قد عينت بمكتب ثابت خلال العام الطويل ، وصاحب الفضل في ذلك هو المرحوم الأستاذ كامل الشناوى الذى كان يرأس تحرير الجريدة ، وأصبحت معروفي به لصيقة ، وكان يقبل إقبالاً متصلًا على مشاهدة مسرحياتي ، وينتھم لقيمها الأدبية والفنية . وكانت كافة المحاولات التي بذلت لاستبدال النشاط المسرحي الجاد بشغط مسرحي مزيف واستبعاد الكتابات والأعمال المسرحية الناجحة ، بزعم أنها مسرحيات هدامات ، ثم العودة إلى المقتبسات والترجمات وغيرها من المسرحيات الهريلية القديمة ومحاولة تقديمها كبديل ، لم تستطع أن تمعن باتفاق عرض مسرحياتي ، خصوصاً بين فرقة المواة التابعة للجامعات ، والتي تقوم على أكتاف الطلبة ، وفرق النقابات العمالية والمهنية العدائية . بل إن المسرح الحر كان لا يزال يتابع مسرحيتي « الناس اللي تحت » ، والمسرح القومى نفسه بعد أن هبطت عروضه عاد ليتجه إلى تقديم ريبورتيوار لمسرحيات وخاصة « الناس اللي فوق » .

محرر البخت والنجم

وأقبل عام ١٩٦١ وأنا لا أزال أعمل بجريدة الجمهورية مترجماً ومحرراً وكاتباً أيضاً ولكن بدون التوفيق بإيمانى على مقالاتي . وفي حملة هوجاء من حملات العسف والعنف الذي كان سائداً في جريدة الجمهورية ، قرروا الإستغناء عن أغلب المحررين ، وبالذات الذين لا تظهر أسماؤهم أمام القراء فيما يقدمون من مقالات وأبواب وموضوعات .

ذات صباح وأنا في طريقني إلى مكتبي هناك ، طلب إلى عامل المصدع أن أسرع إلى لقاء الأستاذ كامل الشناوى لأنه يبحث عنى منذ وصوله ، وكان قد وصل مبكراً على غير العادة . ودار في خلدى أن الرجل يحمل إلى بشرى الموافقة بالتصريح لي أن أوفق مقالاتي . فلما دخلت إلى مكتبه قام إلى مسرعاً وأخذنى إلى غرفة جانبية ليحضرنى بأنه سيعجز تعيينى في كتاباتى ، معنى أنه سيعملنى بذلك من أن أقوم بتقديم موضوعات وترجمات متقطعة ثلاث أو أربع مرات فى أسبوع ، فإنه سيعهد إلى بأحد الأبواب اليومية الثابتة التى لا تحتاج إلى توقيع أو إعفاء . ورجانى أن أوفق ولا أتعرض لأنه يؤمن بقيمتى الأدبية ويجب أن يحافظ عليها حتى لا يتم المسرح من كتاباتى . وكانت قد انصرفت أيامها عن المسرح انصرافاً كلياً ، وكرهت الكتابة المسرحية بحيث كان يمكن بعد هذه الفترة لا أعود لها أبداً . وقام الأستاذ كامل الشناوى بتحقيق خطته ، فإذا به يعهد إلى بتحرير باب البخت وطوال النجوم ، وكان يحرره أيامها الزميل المرحوم فرج جبران . وتململت كارها فى أول الأمر ، ولم أكن قد أدركت بعد ماوراء هذه الخطوة . ومع ذلك قمت بتقديم مواد الباب ، وهو باب يومى يعتبر فى العرف الصحفى وبالنسبة للقراء جائعاً من ثبت الأبواب وأكثرها قابلية للقراءة ، وهذا فهو الباب الوحيد الذى لا يمكن الاستغناء عنه . وبالليل عن محروه .

وبهذه الطريقة نجوت من حملة الاستغناء الجديدة التى اجتاحت الجمهورية ، بوصفى من محرى الأبواب الثابتة . لقد كان ذلك أنساب مايناسب ظروفى ووضعى فى الجريدة . وقد جبنتى كتابة هذا الباب (وهو باب ضغير كتلت أترجم العديد من مواده وأخذتها من مختلف الحالات والدوريات الانجليزية والفرنسية المتخصصة فى ذلك اللون) جبنتى كتابة هذا الباب أن ألزم بتقديم مواد وترجمات موضوعات مجهلة وخالية من الإمساء .

سعد و وهب و صلاح سالم

واستمر الحال على هذا المنوال حتى قرب نهاية عام ١٩٦١ ، وكان يتولى الإشراف على الجريدة أيامها المرحوم الصاغ صلاح سالم ، وهو من أعضاء مجلس قيادة الثورة البارزين .

وفي ذات يوم ، وأنا في مكتب الصديق الزميل سعد الدين وهبة — وكان أيامها يشغل وظيفة مدير تحرير الجمهورية — اقترح سعد على أن أقابل صلاح سالم ، وأن أعرض عليه موقفى ومنى من التوقيع بإيمانى على كتاباتى ، سيمما وهو فى كثير من جلسات التحرير يتحدث عنى بوصفى من كتاب الدار الذين لا يكتبون . وكان سعد و هبة قد أفهمه أننى أكتب ولكن بدون توقيع . ومع ذلك فلم تطاول عنى نفسى على مثل هذه المقابلة ، فقد كنت أحس فى قراره أعمق أنها ستكون إهانة كبيرة من جانبي أن أتوسل لأى إنسان كائناً من كان لكي أمنح حقى البدىوى الأولى ، وأن أكون صاحب كتاباتى فأوقعها بإيمانى .

فليken هذا هو موقف السلطة ، وهو موقف غاشم ، ومن العسير أن أدرأه عن نفسى فى مواجهة قوة قاهرة مجردة . كنت أعيش فى دوامة من الإحباط والقنوط . ولم أفقد ثقتي أبداً فى أننى صاحب قلم وحيل بيته وبين مايكتب ، لكنى أبداً لن أتخلى عن كرامتى واعتدادى بقللى فى سبيل التوفيق على ما أكتبه بإيمانى . كانت تخبر به مريرة يمكن أن تدمى كيان من الأعماق . وقد لبس الصديق سعد وهبة ، وهو كاتب وصاحب قلم مبلى ، الخنة التى أنا فيها ، فكفل من جانبه بأن يكشف لصلاح سالم عن حقيقة وضعى ، وأننى منع من التوقيع بإيمانى على كتاباتى .

وأنصرت عدة أيام قبل أن ينجحوا في الحصول على موافقة سلطات المعتمدة للسماح لنهائياً بتوقيع مقالتي . وكان أسطع وأقوى ما نفخ السلطات على ذلك أن مسرحيات التي تحمل اسمه وليس مجرد توقعى وأمضتى كان لا يزال يتواصل عرضها في مختلف المسارح الجامعية والفنانية وتلقى النجاح الجماهيرى الدافق على خشبات المسرح القومى وفي العديد من المحافظات .

الشىء الغريب حقاً أننى فى هذه الفترة بالذات بأحد الضباط المسؤولين عن منع التوقيع بإمضائى على كتاباتى ، وأن يكون لقائى به فى المسرح القومى وهو يشاهد مسرحيتى « الناس اللي فوق » يعاد عرضها للعام السادس ، ولم يكن قد شاهدتها من قبل ، ولكنه جاء ليراها ويلقائى مردداً « الحقيقة أنها مسرحية هالية ، ولكنى أتعرض على الإسم لأنه مع المسرحية الأخرى ، وهى « الناس اللي تحت » يشكلان ما اسماء شعرا علينا » للصراع الطبقي » ، وهو صراع غير مرغوب من جانب الثورة » . كان كمن يحاول أن يعتذر لي بلباقة عن موقفه مني لأنه موقف ليس شخصياً ، وإنما يجىء ، ولكنى إملاء السلطة وحدها . ولم يحاول أن يعرفنى بنفسه ولم أحارول أنا من تأحبنى أن أعرف اسمه . ولكنى عرفت بعدها بأعوام أنه كان يشغل مرکزاً رياضياً هاماً فى مكاتب سلطات القمع والاضطهاد ولما حلت من يومئونهم بالمتقين التمردين .

وعلى إقبال عام ١٩٦٢ ، وبعد السماح لي بالتوقيع بإمضائى على ما أكتب ، انطلقت لأكتب اليوميات فى الجمهورية ، وأحرر باباً جديداً موقعاً عليه باسمى تحت عنوان « تجارب وقراءات » وازدهرت كتاباتى فى كل البابين . واستطعت أن أسترد لاسمي ما كان قد فقده على مدى عامين طويلين من الاختفاء والطمس والإهدار .

صراع الثورة والردة

لم تستطع هذه الحملة الهوجاء التى شنت على جموع المثقفين ، وأغلبهم كانوا يقفون فى جانب اليسار ولم دورهم البارز منذ نهاية الحرب العالمية الثانية فى التهديد لقيام الثورة ، أن تؤثر على الحياة الثقافية بوجه عام . وكل ما أحدثه أنها أو جدت ما يشبه الفجوة فى المسيرة التى كان لا بد وأن تستمر ، لأنها لم تأت فجأة كما كان يبدو من حركة الضباط الأحرار الذين قادوها . لم تكن ثورة يوليو مجرد حركة مباركة ، بل كانت الاستكمال资料 الطبيعى للصراع السياسى الشخصى الذى احتم فى أعقاب الحرب العالمية الثانية داخل مصر ، وهو صراع كان يأخذ طابعاً اجتماعياً واضحاً ولا يقتصر على مجرد المصاداة بإنتهاء الاحتلال .

كانت ثورة يوليو ١٩٥٢ هي رد الفعل资料 الحقيقى لأبرز نكسات ثورة ١٩١٩ ، وهو استمرار تحكم وجود النظام الملكى ، والمخاوب الأكيد للصراع السياسى الحزبى الذى سبقها ، وكان يحكمه ويرديه وجود الانقطاع فى ظل الاحتلال الانجليزى والسيطرة الأجنبية . ولذلك فقد كان من أسباب منجزات الثورة القضاء على الملكية وعدم الإنقطاع ، ثم بعد ذلك تصفية وجود الاحتلال توطة لتحقيق العدالة الاجتماعية التى تتطلع إليها الجموع الشعبية . خط سياسى واضح متصل الحلقات سارت عليه الثورة وكان لا بد أن تنتهى . والسبيل الوحيد إلى إتمامه هو ما انتهى إليه عبد الناصر من حسنة الحل الاشتراكى ، كأصل وأساس فى تحرير مصر وبناء مستقبلها . لكن كان من المستحيل القضاء على الاستغلال وتحقيق العدالة الاجتماعية بدون صراع حاد ومتصل وبعيد الأشواط ، تمثلت مظاهره الأولى

في الردة التي صاحبت عام ١٩٥٩ ، للاتكاس بالثورة عن أهدافها الاجتماعية الختامية ، والتي كان لابد لكى تستمر الثورة أن تتابع تحقيقها .

وقد فشلت وتحطمت حملات الردة التي شنتها قلول الإقطاع والجماعات الاستغلالية الأخرى ، والتي وجهت بكل قوتها لتصفية تيار اليسار المتزايد في قوته وتأثيره ، خاصة داخل المنيب الجديد ، وهو المسرح .

وقد عبرت مسرحيتي «الناس الى فوق» عن ذلك أوفق تعبير . ففي تصور انبياء الملكية والاقطاع ، وفي نفس الوقت تشير إلى ظهور رجعية جديدة في شخصية خليل بك شقيق الباشا بطل المسرحية . وهي الشخصية التي عاشت ترصد الثورة ومحاجتها الاجتماعية لتفوض على مكابس الشعب منها مرحلة بعد مرحلة ، ولن تكون في نهاية الأمر ما أصبح يعرف بالطيبة الطفولية الجديدة ، حاملة لواء المجتمع الاستهلاكي ، بعد ذلك . تماماً كما أنبأت مسرحيتي «الناس الى فوق» عن ذلك منذ أكثر من ربع قرن .

الكتابة — النبوة

حوار مع نعمان عاشور قبل رحيله

أسامي عفيفى

قبل رحيله ثلاثة أشهر .. وفي محاولة لإستكشاف عالمه الإبداعي ورسم صورة متكاملة لجواب مسرحه كرائد من رواد ثقافتنا الوطنية .. أعددنا : كتاب هذا الحوار والرميل سامي كمال ، والرميلتان عزة بدر وحنان أبو الضياء ورقة عمل لحوار طويل بعنوان (عالم نعمان عاشور) أخيرناه على مدى ثلاث جلسات مع الرجل ، والذي كان متخصصاً للفكرة للبرجة أنه فرغ نفسه تماماً لهذا العمل الذي لم ينشر حتى الآن مكتملاً ..

وهذا الجزء — الذي ينشر في ذكراء الأولى — يتعرض لرؤية نعمان عاشور نفسه لمسرحه ، ولطريقته في الكتابة وإيمانه بأن ماركتبه .. هو تاريخ للقوى الاجتماعية المصرية في صراعها اليومي مع الحياة والتباوء بمستقبل هذا الصراع ، ومستقبل الوطن .

في عيلة الدوغرى نه نعمان عاشور إلى خطورة الشرائح الإنتحارية في الطبقية الوسطى ، التي صعدت على أكتاف الطبقات الشعبية ، وتعنى للإستيلاء على كل شيء .

وفي ختام مسرحيته « بلاد بره » يقف العامل الاشتراكي محمد المس يتحدث عن ابنه الذي لم يولد بعد راضياً أن ينسى إلى أي من أبناء هذا المجتمع قالاً « بعد عنهم ومش منهم .. لازم يطلع من رمل الصحراء .. ومية النيل .. وطن الأرض ... من رملة ثانية ، ومية تانية وطيه تانية » .

لابد أن يكون البديل الجديد الذي يرسم ملامح المستقبل أكثر صلابة وأكثر وعياً .. فـ « الطبقة الجديدة » — الطفيليون — التي تستثمر كل الخطوات الثورية ، وتلتهم الإشتراكية ،

ستسود إن لم يخرج هذا الجيل الوعي .. وأنه — أي الجيل الجديد — كان غارقاً حتى أذنيه في النظريات والكتب .. وأنه عاش في حلم طوباوي جيل .. أفاق فوجد «في إثر حادث أليم» أن الطبيقة الجديدة التي تسلقت على أكتاف «عم على الطواف» قد باع كل شيء .. واستمرت كل شيء .. وسرقت من البسطاء كل شيء .. ولوثت كل شيء .. بل «ومسحت في عشر سنوات من شعب بأكمله» .

ولكن الشعب باق .. وحي لا يموت .. وكل ما يحدث ليس إلا أشياء عارضة .. أو عقبات في طريق نهوضه وتطوره .. فكل الطغاة .. وكل الإنهازين .. وكل الطفيليـن «سيفرون» ويقى الشعب .. فهو حي لا يموت ...

منذ «المغماطيس» وحـى «حملة نفوت» مسيرة مسرحية حافلة ، تحـل .. وتناقش .. وتتساـبـ .. وتفاعل مع كل ما يحيق بالوطن من عنـونـ وملمات .. تحـاولـ رسمـ ملاعـنـ الغـدـ .. وتـنـتـأـ بالـمـسـتـقـبـ .. لـتـسـجـ فـيـ إـبـدـاعـ أـرـكـانـ مـلـحـمةـ نـضـالـ هـذـاـ الشـعـبـ .

كيف كان ينظر نعمان عاشور إلى اليومي والمعاش ليستخرج منه رهافة وحساسية النبوءة .. إذن؟ وكيف يستطيع أن يكتب تاريخ الطبقات والقوى الاجتماعية المنصارعة دون مباشرة أو فجاجة أو خطابة؟

قلنا : تؤكد دالـماـ أنـكـ لـاتـدـخـلـ إـلـىـ المـسـرـحـ بـنـظـرـةـ مـسـبـقـةـ أـوـ بـنـسـقـ جـاهـزـ .. فـكـيفـ تحـولـ الـيـومـيـ .. وـالـمـاعـشـ إـلـىـ مـسـرـحـةـ دونـ روـيـةـ ..

قال : الطريقة التي أكتب بها تختلف عن الآخرين .. أنا أكتب حينـاـ تـضـعـجـ الرـحـلـةـ .. مـثـلاـ أـنـمـ أـكـبـ بـرـجـ المـدـائـعـ إـلـاـ عـنـدـمـاـ تـكـوـنـ الرـحـلـةـ (الـسـبعـيـنـاتـ) .. وـنـضـجـتـ .. وـفـيـ «ـالـنـاسـ إـلـىـ تـحـتـ» .. قـلـتـ يـنـيـغـيـ أـنـ تـخـلـصـ مـنـ الـكـذـبـ وـالـخـلـوفـ وـالـرـيـاءـ لـكـيـ نـصـنـعـ «ـمـصـرـ الـجـديـدةـ» .. وـبـعـدـ ذـلـكـ فـيـ «ـالـنـاسـ إـلـىـ فـوقـ» .. كـبـتهاـ بـعـدـ أـنـ تـخـلـصـ الـجـمـعـمـ منـ الـبـاشـوـاتـ .. وـالـبـكـوـاتـ ..

وفي عيلة الدوغرى كـبـتهاـ عـنـدـمـاـ بدـأـتـ الطـبـقـةـ الـوـسـطـىـ فـيـ الإـنـيـارـ وـتـفـصـلـ عـنـ الطـبـقـاتـ الـشـعـبـيةـ وـتـبـأـتـ فـيـهـاـ بـالـإـنـتـاجـ .. وـلـذـلـكـ لـابـدـ أـنـ تـكـشـفـ الرـحـلـةـ وـتـضـعـجـ حـتـىـ تـضـعـ مـلـامـحـهاـ ، وـأـسـتـطـعـ أـنـ أـخـرـجـ مـهـاـ بـمـاـ سـيـحـدـثـ فـيـ الـمـسـتـقـبـ .. وـأـنـاءـ التـضـعـ مـمـكـنـ أـنـ أـكـبـ مـسـرـحـيـاتـ مـنـ نوعـ آخرـ .. مـثـلاـ قـبـلـ نـضـوجـ مرـاحـلـ بـدـايـةـ السـبـعـيـنـاتـ كـبـتهاـ رـفـاعـةـ الطـهـطاـوـيـ لـذـلـكـ أـنـ أـعـبـرـ أـنـ أـعـمـالـيـ عمـلـيـةـ تـأـرـيخـ لـلـمـرـاحـلـ إـلـىـ أـكـبـ عـنـهاـ .. وـسـوـفـ تـلـاحـظـ ذـلـكـ عـنـدـمـاـ تـقـرـأـهاـ مجـمـعـةـ ..

- لا يستلزم التاريخ فكرة مسبقة؟!
- المسرح ليس فكرة .. المسرح رؤية ..
- تقول أنك تكتب بعد نضج الرحلة ..
- — نعم ..

• لا يعتبر هذا نوعا من عدم المشاركة في الحديث والجلوس على رصيف الإنتظار حتى يتضـعـ؟ .. — لا .. أنا أـنـتـأـبـاـ بـالـذـيـ سـيـحـدـثـ بـعـدـ ذـلـكـ .. أنا دورـيـ هـنـا .. دورـ تـارـيخـيـ .. أنا أـسـاـعـدـ فـيـ تـوـضـيـحـ الرـؤـيـةـ .. عـنـدـمـاـ أـقـولـ فـيـ بـلـادـ بـرـهـ أـنـ الإـشـرـاكـيـةـ لـمـ تـوـجـدـ بـعـدـ .. وـأـنـ كـلـ الذـيـ حدـثـ بـمـرـدـ خـمـولـ ضـشـيلـ ، وـأـنـ هـنـاكـ مـنـ يـتـرـبـصـ بـالـجـرـبـةـ ، وـيـعـمـلـ مـنـ أـجـلـ الإـسـفـادـ مـنـهـا .. هـذـهـ نـبـوـةـ تـحـمـيلـ



الواقع ...

• التحليل يفترض وجود فكرة مسبقة ...

— لا .. رؤيا « بالألف » .. رؤيا معينة .. فانا أبدأ في رسم الشخصيات .. ثم أتركها تعيش بداخلي ولما تنزل إلى الواقع تكون قد إمترجت بالرؤيا الشاملة للمجتمع والمستقبل .

• لكن الملاحظ أنك تركت دائماً على الطبقة الوسطى وتجاهل وجود طبقات أخرى كالعمال والفلاحين حتى أن البعض يرى أنك كاتب الطبقة الوسطى ...

— أنا لم أبتعد عن العمال والفلاحين .. فعل سبيل المثال هناك شخصية الكمساري في الناس اللي تحت وشخصية محمد المس .. في بلاد بره .. الكمساري في الناس اللي تحت أعتقد أنها تؤثر لفترة من الحياة القافية العمالية في مصر .. فالغامق من كونه عاملأ تقابلا : إلا أنه خاين .. للدرجة أن أحد العاملين في السفارة (الشيكية) عاتبني عندما شاهد المسرحية قائلاً : كيف تظن العامل بعطن الحالن : كيف يكون العامل ١٩ .. وضحكت يومها وقلت له : إن الطبقة المطحونة جداً يمكن أن تكون وهذا حدث في الواقع ...

وبالتالي

• لكن هناك نماذج صلبة .. والحركة العمالية ليست خونة فقط ...

— (بعضية) ثلاثة أرباع الناخبين هم الكمساري الحالن لأنهم مطحونون ، وغير واعين .. ولكن أنا قدست نماذج صلبة .. مثلاً محمد المس في بلاد بره عامل تقدمي وفاضم ويقول إنكم لن تستطيعوا أن تقيموا الإشتراكية أو الديمقراطية الآن ، وأن الذي ستبنيها إبني .. وابن ابني ... وهذه إشارة إلى أن الديمقراطية لن تبني إلا على أكتاف العمال ... كذلك الطواف في عيلة الدوغرى إنه تمجيد لمعاناة الطبقة الشعبية ، كل مسرحيات بها تلك الشخصيات الشعبية ، ولكن التوجّه يتم من خلال الإطار الذي يحكمها ويقودها في المجتمع ، فانا لا أستطيع أن أتحدث عن العمال بغيرهم أو الفلاحين بغيرهم لأنهم يعيشون في مجتمع متفاعل ... ولا حتى الطبقة الوسطى تعيش وحدتها ... للأسف لم يلاحظ أحد

هذا في مسرحيات .. إنهم يقولون أنني كاتب الطبقة الوسطى ، وأتحدث عن الطبقة الوسطى .. (برارة) ومرروا على مسرحيات مرور الكرام .. كل مسرحيات بها عمال .. وفاعلون ومفاسدون مع الواقع .. في « إثر حادث أليم » هناك عمال .. أليس بائع الخضر عاملًا؟ أليس دهب السائق عاملًا؟

الطبقات الشعبية موجودة في أعمال لكتاب لا ينتظرون إليها .. لأنهم لا يقتربون إلا بوجود العامل « كبطل » لقد كانت غلطة كبيرة عندما أرادوا أن يجعلوها العمال .. فجعلوها كل الأفعال التي تصدر منهم أعمالاً خيرة .. وكانت ملاحة .. حتى القائد الروس الآن لا ينتظرون إلى المجتمع مثل هذه النظرة الساذجة .. العمال لا يعيشون في المجتمع وحدهم .. يعيشون في إطار قوى إجتماعية ، وفي إطار مرحلة والكاتب يتذكر إلى المجتمع ويستخلص منه رؤيه ويدعم بها بناء المسرحي .. ثم يقوم بوضع الخطوط العامة لعمله الإبداعي .. ليكون معياراً عن تفاعل هذه القوى سوية ..

* أليس وضع الخطوط العامة للبناء تعنى رؤية مسبقة للعمل المسرحي؟

- البناء هام بالنسبة للعمل الإبداعي .. القصيدة بها بناء .. البناء شيء والنظرة المسبقة (أو المفتعلة)

شيء آخر ... أنا أترك لموهبي إكتشاف الواقع والتفاعل معه .. ثم أرسم ملامع شخصيات من خلال هذا التفاعل .. فأنا أخلق شخصيات ثم أتركهم ليتصروا بطريقتهم ، ولا أتدخل في مسارهم إنهم هم الذين يملئون لأحداث .

فالبناء الدرامي لaim على أساس (الحكمة) المسبقة كما يقال .. ولكن الشخصيات تتحرك من خلال موهبتي فتصنع الحدث ، وأنا موضوعي .. ولا توجد شخصية واحدة تغير عن وجهة نظرى .. لأنني لا أؤمن بالشخصية التي تصمم بوقاً للمؤلف ..

* كيف تم الكتابة إذن بهذه الطريقة؟

- سأوضح لكم .. مثلاً أنا كنت ساكن في الجيزة بشارع عبد المنعم ، وكان هناك (بقال) اسمه « الأستاذ وأخيه » وكان دائم الشكوى من أخيه .. ومن خلال كلام الأخ عن أخيه إنتهت شخصية الأخ في المغماطيس .. وظهرت لي شخصيات أخرى مثل عطوه أفندي « الرجل العرضحالجي » ، وهكذا أسلّهم الشخصية وتتفاعل مع أفكارى فترسم ملامحها بشكل تلقائي بعد ذلك .. من خلال ثقتي في موهبتي على خلق الشخصيات .. وهذه الفكرة إكتسبتها من التجار الذى حققه أعمال بالنسبة أنا أعانى في الكتابة أكثر من التأمل ... ووضع النظريات المسرحية المسبقة .. فأنا لا أقصد الإسقاطات التى يلاحظها البعض إنما تأتي تلقائية من خلال تفاعل الشخصيات .. حتى إن مدرساً مساعدًا في المعهد كان يعد رسالة عن مسرحيات قال لي مرره أنه لاحظ أنى قد كسرت الحائط الرابع في أكثر من مسرحية .. مثلاً في خاتمة الكمساري مع السيدة .. يترك الكمساري الحدث ويتوجه للجمهور يخاطبه قائلاً « ياعالم حد منكم ساكن كده .. » أيامها لم يفك أحد في خطابة الجمهور كذلك فى الناس اللي فوق يخرج الباشا للناس .. أنا حاكلم الناس وأكيلهم مذكرة .. هذه اللقطات جاءت طبيعية دون تكلف أو تحضير مسبق ...

كذلك أنا لا أؤمن بالشخصية المحورية .. مثل كوميديا الريحانى .. كل شخصيات أبطال .. مهما كان هناك تفاوت في الشخصيات .. الكل أبطال أياً كانت صالة الدور .. فأنا أعتبر جدًا برسم الشخصيات وأنحنا نحن .. وهذا تأثير شكسبيرى في أعمال للأسف لم يلاحظه أحد ..

- هل معنى ذلك أن شخصياتك ترعرع إلى أخطاء أو معانٍ معينة؟!
- قال ذلك مرة رجاء النقاش فيما يخص مسرحية عيلة الدوغرى .. لكن أنا لا أقصد ذلك إذا جاءت الرمزية فهي تلقائية ، فأنما عندما أكتب لا أكتب وهناك رموز .. طواف عندي هو طواف من لحم ودم ولا أرمز له بشيء .. أنا لست كاتباً رمياً بالعكس سعد الدين وهبة يكتب برمزية معتمدة .. وبالتالي فشخصياته أخطاء .. أما أنا فشخصيات تنسج الحدث فترسم الرؤيا الشاملة .. فتخرج النبوءة بالمستقبل في غفوية وتلقائية نتيجة لتفاعل الشخصيات مع الواقع وليس نتيجة رؤية أيديولوجية مسبقة أو تحطيم ذهني قبل .

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □



كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة

خط الفنان : عmad حليم

قصص

رقصة على جراح العائلة

عماد الدين حودة

عشرة أعوام مرت بين «مايسة النجار» ورحم أنها ، في حوش المنزل الريفي الضيق ، وبين جدران تحمل ذهب البراويز المطلقاً ، القت قطنة منداة بنسغها الأحمر الملوّد بخاتم السر ، جوار كف أنها التي بدت كخارطة رسمت حدودها بأوردة خضراء حائلة بوطء الزمن إلى الأزرق الداكن ، لون ذاكرة ، على ظهر الكف الشاحب كانت هناك بقع بنية ، آثار تارخ مع حقن الأطباء ، ونوبات مقاومة للموت ، وانكسار ، وسهر :

— دم ١١..

دهما . منذ بلغت التاسعة وأها — تلك الخلية ذات الجسد الرجم تصعد قطنة في سروالها بعد أن تنسل شعرها كل مساء بالماء الدافئ ، ورما تخيه في ليلة من ليال الصفاء ليحمر كشمس شفقة . ابنتي . هذه ابنتي . من تثار البدايات في أرض شيخوختي لاري شاب ، عزاء الطير مكسور الجناح ، تكاد تصرخ :

— يافرحتي ..

تصست . لو كانت قوية أكثر ، لو كانت أبنتها خفيفة كريشة الحمام لقذفت بها إلى السقف عشر مرات . الأم . تلك الخلية لا زالت تبادرنا ثرة البدايات باطراوة على صنيع الرب الذي خرط الجسد وشرط العينين . تنهض في خفوفت . يا خوف . مع الجمال سمة لصيقة بتلك الفتاة التي تسأل الآن .. رغم فرح أنها عن دهما .. من أين ؟ .. كانت «مايسة النجار» موسمة بانطباع مذهب ، كأنما ولدت من شجرة . هكذا تذكرت الأم وهي تلقى نظرة على طرف «الكليم» المنحول لتعرف كم مضى من الزمن . كثير . ولدت «مايسة» على ضوء شمعة ، كان التور قد انقطع ليلتين ، أفاقت الوالدة متلمسة رائحة الشمع النحاسية . على طرف السرير كانت الداية «أم شعبان» تقأوم النواس ، وإلى جوارها وليدة مبللة بالطلال والأضواء الخافتة . حملتها ، ابنتي .. ماذا يجيئ لك الزمن .

عادت الأم . في قلب الكائن الآثيري المسمى بالروح عند « مaiseٰ التجار » بذرة وراثية تشربتها من حوض ضامر في رحم أمها المغلق على العزاءات . لكنها ابنتي .

* * *

عما قريب .. أقصى يا « مaiseٰ التجار »
* * *

نزع « ابراهيم » ابن زوج الأم ، وابن الرحم ذاته والكتفين المقلتين بالزمن قشرة عن أخرى الجرح في كفة يميني ، آلمه . أغلقت « مaiseٰ التجار » الباب على يده في تلك الليلة . الندبة في ملتقى أصبعيه الصغير خط عمرو المتواتر في صفححة الكف لازالت تصر التذكرة :

— أنا أقوى منك ..

كان يعاني ، تلمساً لبده تجربة :

— بل أنا ..

وتد « مaiseٰ التجار » بنيمة مشفقة على هزيته المتطرفة :

— تجرب ..

يقفان في متصف الغرفة ، بين الثلاث كنبات البليدي المكسوة بالكتيون الأخضر المنقوش بورادات حراء داكنة . بالأشنباك يتراكما الزمام للجسدين يسران من أي عجيبة صنعت تلك الغرفة التي يحيط بها على طرف اللسان في لحظات الريح الأخرى . ماذا كانت تزيد « مaiseٰ التجار » من هذا الجسد ؟ لم يعرف ، غير أنها كانت من القوة بما يمكن تشكيك أصحابها وراء ظهره وتحمله في الهواء ، بقطعة واحدة تندفعه على « الكلم » البنى الخشن ، وتتمام فرقه :

— أنا غبت ..

وبحاول :

— تجرب مرة ثانية ..

يشكك أصحابه خلف ظهرها ، ويحاول أفلالعها من الأرض . ماذا يريد من هذا الجسد ؟ يطروحها على جنبيها وينقلبان . لا تسعفه ليعلن انتصاره اذ قبل أن ينطقها تكون قد ألقته تحتها باقلابة خاطفة وثبت ذراعيه تحت ركبتيها ، ونظرت في عينيه .

انتصرت يومها للمرة الثانية ، وأطراف شعرها النحاسى تلتتصق بعيتها المنداء برق التجربة . وكانت غيمة صغيرة دافئة تناوش بطنه وساقيه ، وفي عينيها نظرة توشك ان تكسر الكلمات دخولاً الى الفعل الوحيد المتضرر ، كانا يتعارفان ، ويحسها قرية .

حين نادمت الأم عليها من « الحمام » لتلief ظهرها مسحت عرقها ، ذهبت بعد زفيرين أرسلت فيما تجربة صغيرة عبر الآثير ، بينما كان جالساً على الأرض يشرب على مهل ذلك الرذاذ البخاري المتضاد من غيمته الصغيرة الدافئة .



* * *

ماذا لو ماتت أمي ؟ لأول مرة تبوح « مايسة النجار » بهاجسها ، وهي تغرس الأشجار في ذاكرة « ابراهيم » . أمي

* * *

في لحظات بعینها ، يوشك طائر أن يحلق ، وتعترى « ابراهيم » بعض الشوكوك الخاصة بأمراض الوراثة :

أي ، لحية بيضاء نابضة تخللها بعض شعرات سوداء راسخة . ولم لا ؟ ألي يؤمن بالقدر ، ضد الموت والاحطاء . حين حدثه أحدهم من مدينة بعيدة : تعال ، استلم احتشاء ولدك يقصد أختي ، وذهب . يكى إلى جواره . وصل ركعتين من أجله ، بعد ثلاثة أيام تعلم فيها أن يرهد قليلاً من الآمال المستقبلية ، وأن يسخر من الطيور . ونسى . أية .. أقدار . وعاد إلى مقعده القديم بارشادية جماعة سياسية تحياً السلاح تحت الأرض . ألي كان يقترب الموقع المناسب للمسجد الجديد بقرية « سيريات » التي تبعد عن قريتنا بقدر المسافة بين معبرين ويشكى التهدم على ترعة « الفاصل » التي تتأثر على حوافها سيقان أثوية داكنة وأوان خاصية كبيرة تعلق بالغسيل المشطوف . هناك أطفال عراة يقفزون من فوق « البغلة » ويسبحون كالأسماك تحت الماء ، يستريحون على الشاطئ ، متعبون ، سيقان الأناث آذناك كانت عصبية على التسلق . أنت أطفال . يومها أخذنا ألي إلى المعتقل ، ثلاث سنوات ، وعاد :

— عذريوك يا ألي ؟

ولايد . قالت عنه « مايسة » وهي ترفع جانبها من شفتيها بلمسة النفي الجارحة لرجل لم يلمس أطراف رغباتها :

— أنهه كبير ، وروحه صفراء كالرمل .

كأنما أحست بروحه التي حملها هذه الأعماء ، بدأ العمل في التاسعة كأجرير أرض . بجمع اللطع ويحدد لأيده عشرة قروش كل يوم ، حين رأى الرجل ذا اللحية وهو يخطب في أحد المساجد ذهب إلى حجرته بالليل ليكتب هذه الكلمات « أحببت الرجل » ، وانضم إلى الجماعة ، الشائر المعذب بأظافر قدميه الخواص كنوار الرسم . هكذا خرج بها من المعتقل . يرسو به المطاف في أحد بلوكات السكة الحديد بينما يقترب بين الحين والآخر موقعها لأحد المساجد ، ويترقب الموت . يتحدث عن « مايسة النجار » كما لو كانت فصلاً قاسياً من فصول أقداره ، فرصة سالية . بالطريق التي يسلكها للتغيير عن ضالته بشأن أخلاقها الميبة يتحدث إلى أمها : دائرة على حل شعرها . ضياعة .. ، ويرتدى المسوح :

— اسمعى ياسعد . اذا دخلت هذا البيت فأنت طالق .

لم يكن يأبه ل .. وحين أسلمه عن الطريقة التى رسموا بها تلك القاطرات البخارية على ازرار البالطرو الأخضر الذى يرتديه في ليالى الشتاء لا يرد على ، وينظر في الفراغ مراودا عمره الضائع أن يأتى . يعود الى وجهى المكسس بالأسئلة واللحظة . يعطيني بعضا من قصار السور لأحفظها وأثلوها عليه فى المساء :

— عنده حق يعمل فيك أكثر من كده ..

أترك المصحف لأربها أنى لم أعد أخاف ، تسألنى أينا الأقوى ، ونخبر باختبار القوة من جديد . فالمساء تبقى أمى بعيدا . و « مائسة » وحدها كانت تفكك دمعى بعد لقائى معه . غير أنها لم تقلع يوما عن معايرق بالواجبات ، وللقاء يتجدد بيني وبينها كل مساء . أجل . كنت أنتظر كفها .. كشمس .

* * *

« مديرية التحرير » : صحراء ، واحة صغيرة ، هناك ، في بيت أبها كان زفاف « مائسة » النجار « الى » داود ، في باحة البيت الصحراوى المسيح بالجلدان . العابرة ، مخالوف التهابات . كانت هناك أم تبذل طاقتها لكتنان هاجس قدرى ، قديم وغامض . ابتهى . ماذا ينبعى ذلك الزمن ، شيء في عينى الرجل ، هذا الرجل . ينذر بكارثة . هاث عينيه بين تفاصيل الجسد البرى . اخذنر . اخذنر . ابن « داود » من خبابا الروح ، كيف يخلص من ثأره القديم ، القديم ، القديم . أنقاض البراءات . « داود » لا يريد أن يتذكر ، مفلولا بين فخذنى الرجل ، وهناك كف غليظة سوداء على فمه ، وهناك صرخة في الروح . في الاحداث التي هي الروح ... ثم ... ثم هناك رجال ينذرون . هناك رجال مجروحون ينسى . « مائسة » الأطفال أيام باحة بيت الزفاف الصحراوى يترافقون بعيارات القول السوداني ، وأمهما تقاوم الماجس بالضياع في آخر المطبع ذى النافذة الضيقية قرب السقف .. أين أى ؟ حلف هذه الفرجة الضيقية في الباب البعيد كان هناك ثلاثة رجال يضحكون حتى الموت ، وكان أحدهم قد استفرق في وصف امرأة فاتنة لا ينبعى حجمها رأس دبوس . امرأة يبحث أحدهم عنها تحت الحصيرة ، أين أى ؟ هناك ثلاثة رجال يرتفعون صداً الواجبات الكيف عن صفاءاتهم ، وينسون . لا . بل يتذكرون على طريقتهم ، يدوس أحدهم يده في سيالاته وينفرجها بالخشيشة الملكية في ورقة السيلوفان الآخر . وينبعد . وينبعد . أطفال ، وفتيات يقرصن « مائسة » في ركبتيها بينما تتسائل وقد لعب الفار في عياب كل من يهمهم الأمر . فرع طويل من الأضواء الحمراء والصفراء والزرقاء . « ابراهيم » يجلس على صفيحة قرب الباب مسكا بمجردة صغيرة يرسم بها على أرضية البيت الرملية خطأ من الكابة . خطمام من الفرج المتضرر . تساوؤلا عن الحرمان . رغبة وليدة . رغبة ذاتلة . دائرة لآباء هذا الدخول الدموى في نفسه . ثم الشرود . « مائسة » لم يكن يخيفها حقا غير اللعنة الدموية التي ستدور خلف الباب المغلق عليها و « داود » . ولذا كانت بكمالها تتضرر . كهرس ملجموم . ربنا ينطعنى فرع طويل من الأضواء ، وهناك رجال مجروحون ، ينسى .

* * *

حين جاء تاجر الفراشة في الصباح الثالى ليلم المقاعد والفرع الطويل من الأضواء المطفأة ، كانت

« مايسة » قد أصبحت امرأة ، وأصبحت تكره « داود ». كأنما انطلقت ارادتها خلف غشاوة تاريخية سلخت لتوها ، والشاشة البيضاء الموسومة بشموس صغيرة حمراء تشهد على هذا .

أصبحت .. مجروبة

★ ★ *

لم تسأل « مايسة » : هل كانت أمي امرأة وفية ؟ صالحة حسب العلامات التي طرحتها ذو الأنف الكبير وهو يعتلي مقعد الارشاد في حجرة المجلوس ، جوار مكتبه المغلقة على المصائر المعبأرة ، قسمات الزواج والطلاق ودفاتر التوفير ومساءات العذاب التي قضها في اختيار الكلمات المناسبة لاغواء امرأة . أول مره ، وأخر مره ومحظوظة الخطاب لازالت في ركن الفضائح القديمة التي يلوذ بها ذو الأنف الكبير بين حين وآخر فرارا من طهارة حاضره ، لازالت لم تسأل « مايسة ». قالت : لا يعنيني ، كان مربط الفرس بينما ان نستحم معا ، أنا وأمي ، الصابون والماء الدافئ والأغيرة . كانت تهمي من هجمات زوجها . ربما يشتكيان ، وتسلل نقطتان من الدم من مكان ما . أمي . إلى هذا الحد . هي ابنتي ، وهي أمي ، وحتى السابعة عشرة من عمرى — يوم زفاف الى « داود » — كنا نستحم معا ، اختنان تتناوبان اللجوء إلى عريهما الحالص ، زلقا بماء الصابون الدافئ . تتصاعد الأغيرة . تلك المرأة المسيبة بالخاريين وجهي وجهها . أراه . وجهها . الشعر الأسر الخفيف مسدلا على كتفيها البيضاوين ، أحبابها ، جسمها المشوب بعروق زرقاء ذاهبة في أبيض . لحمها كهيايات أحلام . خلف الأبكرة أرى وجهها . أخفف جسمينا ، نرتدى الأغيرة الموسومة بابعاث حس دافئ . دافئ . الذي نظرة في عينها ، وتلقى نظرة في عيني ، ونمضي تشيك الليفة على الجبل ، ونتم ، وأنام ..

★ ★ *

شرعًا تزوجت « مايسة النجار » من داود في المساء ، وشرعًا طلقها في صباح اليوم التالي . في الليل وبعد محاولاته لاختراق روحها طردها من فراشه بأغرب الدعوات التي يمكن لعذاء تحولت لتوها إلى امرأة مثل « مايسة النجار » أن تسمعها من رجل :

— لست امرأة

كاد يجن من تلك الوحيدة السحرية التي تسيجها دونه ، مع من تحدثين ؟ أى أطيااف في ذلك السقف تسرق عينيك مني ؟ ... آه ... كانت ليلة . لم ينس « داود » يوما تلك التبرات المؤسية التي تحدث بها إلى نفسه حين أدرك في وصول حديسي مباشر إلى أعماقه بأنه لن يسر واحد من أغوار هذه الفتاة . جرح جديد . مايسة . هل يستهل عذابه ؟ جفناها .. آه من ذهابها . الفراش الساتان بزرقه الواهنة موسومة بشموس صغيرة حمراء . دمها . « داود » م�orum ..

ألقى المأذون نظرة في قسمة الزواج ثم رفقها ، أجل ، نكسا وردتهما منذ ساعات :

— أمياح ..

لم يكن « داود » يعرف من تلك اللحظة أنه قد منحها طفلة ذات عينين سوداويين . سألهما المأذون ذو العمامة الحمراء والسبحة التي تفوح برائحة خشب الورد الحجازى :



— تيره !؟

لم تكن تعرف أن طفلتها ذات العيني السوداين سيكون اسمها « ماجدة » ردت :
— آه ..

إذن فأنت يا « ميسة التجار » طالق طلاقاً باتاً ، لا رجعة فيه .

كل مساء ، يجلس أبي لأوراقه :

دعوة لخفل يستهلل الشيخ رفعت بقراءة آى الذكر الحكيم يعقبها عرض مسرحية « أولاد القراء »
بطولة يوسف بك وهى والأئمة أمينة رزق ، تذكرة اتبرع لاقامة مسجد ، شهادة ميلادى ، وبعض
قوانين الزواج وعقود التمليل ...

أوراق تعمرق ، وبعد غيابها الى موضعها يد حانية . يعلق الأمال . في أوراقه قائمة العفن
المستحقة لمايسة التجار عند طلاقها ، ينظر لها متقدما هبة الرثاء التي تخفي ورائها هاجسا عينا
بالعجز عن قيادة الفرس السائب ، يتوجه الى أمى :

— مثل قلتلك ، مثل هاتصر مع حد .

لم يكن يخفف عنه في هذه التوبات سوى ان يذكر أنها ليست من سلالته . نزعاتها . جسمها .
تلك الروح . يذكر أنه لم يلمس أمها لأول مرة على السرير الشرعي ذي الأعتمدة النحاسية الصفراء إلا
وكانـت هي راقدة إلى جوارها على الأرض ملفوفة باغفاء عالها الثاني في البالطو الأخضر المرسوم على أزراره
قطارات بمغاربة طالما تسائل « إبراهيم » فيما بعد بلمساته الحالمة عن الطريقة التي دقوا بها تلك الخطوط
الشديدة على زر نحاسي ترسمه كثيرة . لم يكن في أنفاسها المحادنة آنذا ما يشي بأنها تضم الجنابين
الأحضرين على بذرة الإثارة المشعرة الآن في وجهه ، عصيان . عصيان . شركه في جنبه . توقف الزمن
بأنـى عند أوراقه . رجوعه المسائى للغروب القديم .

★ ★ *

في حجرة الجلوس . وبعد طلاق « ميسة » بغرور واحد لم تعرف الملائكة نفسها أين قضتـه ؟
في أى بحر سبحت ؟ نادت . وقف « إبراهيم » على مرمى نداء . رغبة مجترحة . نادت :

— اقرب ..

نادت . لأول مرة بيراما . تخيل أثوابها بهذا العمد . يقترب . خرشات ظفر .

— اخرج . أكثر

أيضاً بطنـها الكثيف . الكثيف عارها . مصهوراً . طبعـها كما في الأحلام .

لنفسها . هسة الجرأة . قطة تتوجه . أدخلـ .

أرى . أنت من ؟ .

في أمسيات الصفاء كررتـ أمى حكاية الآبة التي خرجتـ من بطنـها من ذلك المساء القديم على
ضوء همة مبللة بالظلـال والأخـواء الخافتـ ، هناك . على طرف السرير . الملائكة النحـاسـيـة هـمة
تنطفـئـ . والحلـمـ والحقيقةـ ، والشعرـةـ الفاصلـةـ . لاـيـمـ !! لاـزالـ يـرـعـيـ أنـ تـدـخـلـ سـحـابةـ فـيـ سـحـابةـ .

كررتـ أمى أنـ المرأة تلدـ نفسهاـ معـ كلـ طفلـ . لهاـ آبـةـ وـطـاـ ابنـ . أمـىـ .

سـحـابةـ فـيـ سـحـابةـ

لمنت أمى . اذهى الآن . لم يمتن أى ! . رابض عند خط الضوء الخافت المتلاشي على باب حجرة الجلوس . ينظرينا . أغلقى النافذة أمى . اذهى . ينظرينا .

سألت الفتنة الدافعة . الدافعة . ينتا . سالت . صخور تذوب ، ونار تلتصق .

توحشت « مائدة » .

أختى .

* * *

الزمن . فيض من اختلالات القلب . أن يتلاشى هكذا .. !! كالرغوة البيضاء التي تراهن مع أحنه يوماً على الاستحمام بها ، كيف لا يضيع الزمن ؟ لأنضيع معه ؟ أعضاء « داود » لازالت تتجلو في حقول تلك المستعمرة الرقاء المسماة ذاكرتها .. مشاعر صغيرة . عابرية . مرق ألى آخر الورقات في الليل الأغبر هناك .. بشر ترقوا في القلب .. هناك أمى ... نبوت . بيوت . بيوت لسمحها هواء قطاره . أختى . خش . أختى . الزمن . أخوها حبيبي تساندى عن أحلاهى كل الل جوف فيها الل فاكراه ضواهر . خاس . نسيت . الزمن . نسيت أصفر شعر أمك عالمفسلة . الزمن . اكتواء بنار حانية على مهل . أمى .

— مائمونيش دلوقت .

أمى ثوت .

و « ماجدة التجار » رواج تأقى من أسفار أمى وسبحة أنها من خشب الورد خلف الكيبة الخشبية بحجرة الجلوس .. ماما .. ماما .. المليلة التي بعلتها المصادفة على جراح العائلة ذات عينين سوداويين ، سوداويين تسلق السرير أبو عمدان لتلم ركبتي جدتها . الزمن . كان يحبنيء . أمى ثوت . صرخت مائدة . حين أصبحت سليلتها في مواجهة الريح الطلق من النافذة قدفت على الأدوية الفارقة واللبوس والحرق . أمى . كنت أبكي حين لفت ذراعيها حول الجسد . ماتت .

أختى . لتحمل ثلاثتنا حرائق الجراح ... حرائق الجراح .

شاخت « مائدة التجار » وأنساب شعرها سحابة سوداء مخصبة بالأبيض الواهن ، خصلة مهملة ، وضع « إيهيم » سبارة على قبر أمه منذ ثلاثة أعوام . كتب فصلاً أبا حيا عن أبيه . كعادته . من الذكرة تحت شال الأفراح الأزرق ، « ماجدة » ، ترقص على جراح عائلة « التجار » :

بليل الدلنا . ترقص . في بيت الحاج « محمد هدية » . لن أنسى ... الزمن . جذر شجرة معمرة . النجوم تلمع . زفاف « زاهية » ابنة الحاج « محمد هدية » . هناك دم في طيفه لأن يبرق . شموس صغيرة حراء . زفاف . زفاف . فقرات العدرارات بباب الأفراح الشفافة الفتنة . أعرف الاجتراء . أنى . تصبح وحدق في اتساع البحر . الحاج « محمد هدية » بوجهه الداين ولحيته البيضاء . ياه . لو جيبي من ثلاثة سنة ، ويشد لحيته ، ياه . جسمك حرام يا « ماجدة » . أرقصى . بنار المشيش الخافت . يتربى من فتحات الأبواب الصغيرة المغلقة على الدوام ، خروج الصبيان إلى نواعم النساء العازيات على جسمها وشيك التفجير خلف ثوبها الفضفاض . أرقصى .

الفيتات يحسدن « ماجدة » . بصى . وسطها زى الميه . يجول فى المدى الصغير المكدر بالنشوات والضوء الصغير وتطلعات الأطفال . أرقضى لنا . الى جوار الحاج « هديه » شيوخ بشدون لحاظه . يصطادون الذكريات . ركبنا « زاهية » تورتنا من القرص .. ماجدة . أرقضى .

كانت « مايسة التجار » ترافق ابتها فى فرح ، فى فرح ، فى فرح ..

ربما تقطع التصفيق لمسح دمعتين

تقطuman سفرة قديمة الى شفتيها المطافئين .



الدائرية

اسماعيل العادلي

ثلاث سحابات داكرة الحمرة كانت تطبق على نهاية الطريق متربصة في ، لم أستطع التخلص من الوهم بأنها تقترب مني كلما تقدمت في السير . ولابد أن اليوم كان يوم عطله ، وإلا فلماذا كانت تلك الدكاكين مغلقة ونحن ما نزال في أول الليل ؟ ولماذا كانت تلك العتمة التي تلف الطريق الممتد ؟ دكاكين قليلة فقط مبعثرة على جانبي الطريق كانت اضواؤها تبعت كالريا .

في دكان الساعات لحت وجهه .

كنت قد جاوزت الدكان عندما انطبقت ملامحه على الشخص الذي أعرفه ، قلت : هو . عذت إلى الوراء خطوتين ، تأكدت من شاربه الكث وبطنه المتتفخ ، كان منهكًا في الحديث مع صاحب الدكان يحرك يديه ليشرح ما يقول .

تبسلت مبتعدًا عن المكان وأنا أنظر بحذر إلى جانبي الطريق .

لم أكن قد التقى بأحد منهم منذ أكثر من شهرين . عرفت فقط أن الجميع قد اخنووا إلى السجن . واحد أو اثنان أو عشرة استطاعوا الافلات ، لكنهم متقطعون كما قال مدحور . قال في المرأة الوحيدة التي قابلته فيها قبل أن يختفي إن جميع الأماكن والأشخاص تحت المراقبة ، لأن أحدًا من في السجن قد تكلم على ما يပدر ، وإن على لأحوال الاتصال بأحد « ينك إذا كنت على ثقة من أن أحدًا لا يتبينك ، فأنت لا تضمن ذلك للآخرين » وشد على يدي مشجعاً وذااب في الرحام .

أما سامي فقد كان ظلًا ومددًا عندما لقيته بالصدفة بالقرب من سور الأزبكية ، قال إنه لا يعرف شيئاً ، ولا يريد أن يعرف شيئاً ، وإنه كان دائمًا بعيدًا عنا ، ولم يوافق أبدًا على مانقول أو نفعل .

كنت قد وصلت إلى نهاية الطوار ، توقفت ، تفحصت المكان جيداً ، قلت أن بإمكانني أن أنظره هنا . رفعت عين إلى السحب ، خيل إلى أنها ازدادت قرباً عما قبل ، وأوشكت على الاصطدام بالعمارات العالية في نهاية الطريق .



في ذلك اليوم — اليوم الذي تراجع فيه سامي وانكر كل شيء — ادركت خطورة الموقف ، والبروت نفسي بقدر مضاعف من الحرص والذعر . إمتنعت عن لقاء الأصدقاء مهما كانت الأسباب ومهما كان نوع علاقتي بهم . توقفت عن لقاء سعاد ، وزجرتها جرأة جارها عندما اتصلت بي هاتفيًا في العمل لتسألني عن الأمر ، صحيح أنتي ظللت لعدة أسابيع أتوق إلى ارتداء ملابسي النظيفة ، والتعطر ، والخروج للقائهما ، لكنني قاومت تلك المشاعر ، وقصرت علاقتي بالحياة على العمل والبيت ، كتبت خرج من العمل في الظهيرة ، فأدور في الميدان عدة دورات كي أناكَد من أحدًا لا يتعيني ، ثم أبحث عن مقهى مناسب أقضى فيه ساعتين أو ثلاثة ، أغادره بعدها لأتسكع عائداً إلى البيت فأصله في السابعة أو الثامنة ، حيث أنزوى منهكا في انتظار النوم .

كنت — ببرور الأيام — قد أصبحت أكثر اطهنانا فيما يتعلق بنفسي ، كان انقضاء الوقت ، وعدم ظهور أية علاقة تشير إلى أن أحدًا قد ذكرني في التحقيقات قد جعلاني أكثر هدوءاً .

في الأيام الأولى ظل النوم يمتنعا على لعدة ليال ، كنت أتوقع مجيئهم في كل لحظة ، ولم أكن قد بحث لأختي وزوجها بأى شيء ، كنت أعرف كيف يمكن أن يستقبل زوج أختي مثل هذا الأمر ، وكيف يمكن أن ينعكس ذلك على علاقته بأختي . مرة .. مرة واحدة ظنت أنهم قد اهتدوا إلى ، عندما جاء ذلك الرجل إلى العمل ، وضبطته يختلس النظر إلى عدة مرات .

ارتيل الدكتور عزيز عندما إتصلت به هاتفيا في عمله بالصحة المدرسة ، أخذ على غرة ، كاد أن ينكر معرفته بي ، أنهى المكالمة قائلا انه سيسافر في اليوم التالي ، وسوف يتصل بي حلما يعود .
الموقف الآن أفضل ، أفضل كثيرا ، الجرائد توقفت عن النشر ، والناس أيضا قدروا اهتمامه
بالأمر .

التفت إلى دكان الساعات ، تساءلت إذا ما كان الرجل الذى بداخله سينذكرنى بسهروله ؟! إنني
به مرة واحدة فى بيت صغير بالقرب من جامع عمرو بن العاص . هو لا يعرف إسمى ، وأنا كذلك لا
أعرف له إسمًا ، كيف أفلت من السجن ؟ هل يعرف شيئا ؟ أى شيء ؟ وإذا ما تذكربى فهل سيفيل
ال الحديث إلى أم سينذكرنى كما فعل الآخرون ؟

تحركت في مكان قليلا ، وعندما نظرت إلى الأضواء المنبعثة من الخير الأفريخى ، لمحه . عرفت
هوبيه على الفور : كان يقف إلى جانب الطوارئ الآخر ، خلفها ، يرتدى ملابس صيفية ، يلف عنقه
بكتفه سوداء ، يمسك دراجته بكلتا يده ، وينظر إلى مباشرة ، بطريقة صريحة ومتواصلة ، كان لا يرى
عينيه عنى .

كنت قد تأكدت بعد خروجي من العمل من أن أحداً لا يتعنى ، كما أنهى لم أقابل أحداً في
الطريق ، من أين خرج هذا الرجل إذن ؟! كيف اهتدى إلى ؟! كنت قد تسللت في مكان ، غير قادر
على الحركة في أى إتجاه ، مددت البصر محاولا البحث عن مخرج ، وفجأة وقعت عيناي على دكان
الساعات ، وفي لحظة واحدة ادركت كل شيء ، أدركت أن المقصود بالمتابعة هو من في دكان
الساعات ، وأن وقوفي في هذه البقعة الخافتة الضوء هو الذي لفت الانظار لي .

لم أضع وقتاً في التفكير ، الصواب الوحيد أن أبعد عن المكان بأكمله ، وعن دكان الساعات على
وجه الخصوص . تحركت بخطوات مسرعة متوجهاً النظر إلى صاحب الدراجة ، كنت أعرف أنهم ربما
 كانوا يحاصرون المنطقة ، وربما وجدتهم في انتظارى في أول شارع جانبي ، ستكون السيارة الكبيرة ذات
الصندوق المقفل متوقفة إلى جانب الطريق ، وسيكون بابها الخلفي مفتوحا ، وما أن أحطط خطوة واحدة
إلى الشارع الجانبي حتى تخرج الأيدي من الظلام تدفعنى داخل الصندوق ، وتغلق الأبواب على الفور .

فكرت في الجرى بأقصى سرعة للخروج من دائرة المصادر ، لكننى في نفس اللحظة أدركت أن
ذلك سيؤكّد أنّي المطلوب . أبطأت من سرعى ، ورغمما عنى عدت إلى النظر إلى الطوارئ الآخر ، كان
الرجل بهم بر كوب الدراجة ، لكنه قبل أن يفعل الفت بجسده كاملاً نحوى ، ورفع يده اليسرى
ليحجب بها الأضواء عن عينيه ، ونظر إلى ملأى كائناً ليتأكد من شيء ما ، ثم عاد إلى ركوب الدراجة
ومضى بها مبتعداً .

لم أفهم ، لوهلة لم أفهم ، ثم وعلى الفور اكتشفت كل شيء ، يريدون أن أشعر بالطمأنينة ، وأن
أتوجه إلى دكان الساعات فيوقعون بما معنا .

لم أنظر لحظة واحدة ، واصلت السير متهدداً في إتجاه اصحاب القائم ، لا أبالى بانطباقه علىى .

حكاية رجل لا تعرفونه

سارة

كنا نقفز ونصالح كدجاجات مذعورة ، نعدو تجاه الشاطئ ، نلتهم حبة الشابـ(١) ، وأقدامنا الحافية تغوص في أحوال الأزقة الضيقة وروث البهائم ، يلذعها حريق الصيف .

تسلل من كوى البيوت الطينية رائحة الخيزم ممزوجة بصباح الديـك ، وطنين الذباب ، الماء حار جاف ، الشمس تندلع على ظهورنا ، وأجيادنا الصغيرة تتقصد ملحاً ، وعلى امتداد الشاطئ تنظر لفحة الغياب أهازيج ، وأنت تراهم الوجه يختـأ عن ضناك ، تلـقاك صدر التوحـدة(٢) الأسر ، جفـلت ، غرسـت خوفـك في عينـيه ، ليرـتـ إليـك دمـوعـاً لـأـزوـي فـجـيعـتك .

اعـتـكـفتـ فيـ بـيـتـ الـطـبـنـيـ الصـغـيرـ ، أـيـنـاـ اـتـجـهـتـ يـطـوـقـكـ هـاـتـ الـبـحـرـ ، وـصـهـيلـ الـمـوـجـ يـذـكـرـكـ بـنـ غـابـ ، زـادـكـ حـبـاتـ تـغـ ، دـورـقـ مـاءـ ، وـاجـرحـ استـعـصـيـ عـلـىـ الزـمـنـ ، اـفـقـدـتـكـ ، بـقـدـرـ ماـ أـحـبـتـ حـكـيـاـتـكـ عـنـ الغـوـصـ وـالـجـنـيـ وـعـرـائـسـ الـبـحـرـ وـالـجـزـرـ الـمـسـحـوـرـهـ .

حـذـرـنـاـ الـكـبـارـ مـنـكـ ، لـكـنـيـ مـعـ كـلـ شـرـوقـ آتـيـ إـلـيـكـ ، اـزـوـدـكـ بـلـمـاءـ وـحـبـاتـ الـغـرـ ، يـمـتصـكـ وـجـعـ الغـيـابـ وـأـنـتـ تـحـومـ ذـلـاهـلـاً ، تـهـرـولـ إـلـىـ الشـاطـئـ ، وـتـعـودـ إـلـىـ دـارـكـ مـعـ غـيـابـ الـشـمـسـ .

جاءـ صـيفـ وـرـحلـ صـيفـ ،
 طـرـحتـ أـشـجارـ النـخـيلـ ، وـعـقـمتـ أـشـجارـ النـخـيلـ ،
 زـارـتـاـ شـمـوسـ ، وـظـلـلـتـاـ أـقـمارـ ،

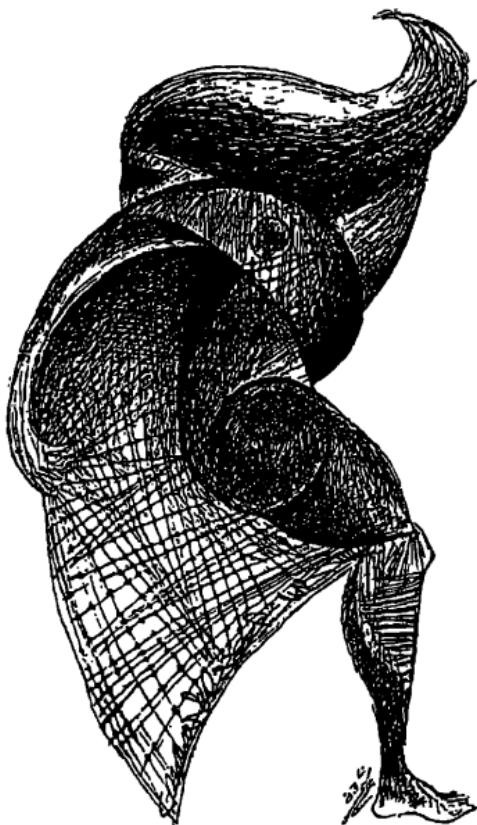
وـسـقطـ حـزـنـكـ مـنـ ذـاـكـرـةـ الـبـحـرـ ، الصـغـارـ يـمـرونـ وـرـاءـكـ ، يـصـيـحـونـ وـيـصـفـقـونـ «ـ جـاسـمـ المـجـنـونـ » ، يـصـافـحـهـمـ شـرـودـكـ ، وـأـحـيـانـاـ تـرـفـعـ عـكـازـكـ وـأـنـتـ تـهـذـيـ بـهـمـهـاتـ مـكـتـومـهـ .

حتـىـ جاءـ يـوـمـ ذـهـبـتـ فـيـ إـلـىـ التـوـحـدةـ ، أـخـبـرـتـهـ أـنـكـ سـتـجـمـعـ مـالـاـ وـتـشـتـريـ أـخـشـابـاـ لـتـصـنـعـ مـنـهـا مـرـكـباـ ، تـدـهـبـ بـهـ إـلـىـ الـجـزـرـ الـمـسـحـوـرـهـ لـتـعـودـ بـعـثـثـاـ قـلـبـكـ .

زاد يقين الناس بجئونك ، وببدأ الصغار لعيتهم معك ، مرقوا أوراقاً بيضاء على شكل أوراق نفديه ، وانطلقوا إليك ، أخبروك أنهم جمعوا جزءاً من المال الذي تحتاجه ، هبست مثاقلاً ، رفعت ثوبك ، وقلت بوهن « حطوه ^(٢) في ثوابي » وعدت إلى صخرتك بعد أن ربطت ثوبك حول وسطك .

تدحرجت الأيام ، والصغراء يمارسون لعيتهم حتى بدا ثوبك كبر مبلل ضخم .

وفي أحدى الصباحات الشاحبة ، وقرص الشمس أكثر شحوباً ، خضت البحر كعادتك ، وعاد الصغار إلى صراحهم ، وأنت تواصل شق البحر ، حتى ابتعدت عن أنفاسنا ، انتابنا الخوف ، صرخنا نطلب المساعدة ، وعندما جاء الصيادون كنت قد توغلت بعيداً ، لم يبق منك إلا أوراق بيضاء طافية .



١ - لحية الشايب : غزل البنات

٢ - البرخلة : قائد السفينة

٣ - حطوه : ضمورة

مسكين اسمه الحب

عمر و محمد عبد الحميد

لم أعهد القطار في حالة كهذه .. لماذا يسير ويدا هكذا ؟ آه لو امتلكت عجلة قيادته ! جعلته بصاهي الصاروخ في سرعته .. بل ويسقه !! أنواره مطفأة .. نوافذه مهشمة .. جوانبه يخطها تراب ناعم .. حالته العامة كيبة لا يهم .. لا يهم .. فما بداخل قلبي من فرح ينير لي الدنيا بأكملها .. يجعلني أرى، أدق الأشياء في أحلك الظلمات ! ثم انتى لن أخذه مسكنًا فما هي إلا ساعة واغادره أى أن أمره لا يهمني كثيراً ! يطلق نفريه المزعج ورغم ذلك فالجالس بمoyer يقط في نومه .. راودني خاطر لإيقاظه ! نعم إيقاظه رغم عدم معرفتي به ! فأنا في حاجة ماسة لمن أسرد له سر سعادق ! حست أن أفضل لكنني سرعان ما تراجعت حين تفرست في ملامحه فوجדתיها لاتشجع !! حولت نظرى عنه إلى مناظر المقوس عبر النافذة المشاككة لكن الظلام أحالى للأشجار التي على شريط السكة الحديد أشباحاً تبابل ثم تندو أشيه بلوحة سيرالية متهركة رسومها .. نسمة هواء زادتني إشعاشاً .. هزة شديدة للقطار أيقظت جاري برهة ثم مالبث أن استغرق في مكان فيه ! مازال القطار يغطيوني بسزرة السلفهاني .. تماً لك أيها السائق أتعاذنى في يوم كهذا ؟ لا يهم .. لا يهم .. تذكرت المثل « لابد من صنعاء ولو طال السفر » إنفرجت شفتاي عن إبتسامة .. الباعة الجائعون يعرضون بضاعتهم في وقاية ! .. أنصت لأنطاب حواراً عرفت أنه بين مجموعة فلاحين .. كان يدور حول المودة التي استشرى أمرها هذه السنة فالمهم فقطن ! صرخ أحدهم : « الحكومة هي السب .. الميدان أصبحت غذاء للذودة » !! .. حاولت أن أفرج عن نفسي .. دندنت يلحن عبد الوهاب : « اجري .. اجري .. وديني قوم وصلني .. دا حبيب الروح مستنى ! » لم أرفع عقيرق لأنني اعرف امكانيات الفنية ورغم انتى في حالة تسمع بذلك ! .. عدت بذاكرتى للوراء .. ليس كثيراً .. ثلاثة أيام قضيتها في المدينة إنتظاراً لنتيجة ليمان الحقوق .. ما أصعبها من أيام ! كان القلق يعتربني فيها من قمة رأسى .. ذهبت إلى الكلية مرتين وفيهما لم تعلن النتيجة ! سمعت أحد الطلاب يقول : « إن النتيجة لن تتعذر العشرين في المائة ! » .. نظرت إليه شذراً واعتراضي توثر بالغ .. ثم .. ثم كان اليوم الثالث .. اليوم الذي جعلني أتوّج نفسي ملكاً !! كم من السنين إنتظرت ذلك اليوم الهايج ؟! لقد حصلت على الليسانس بدرجة « مقبول » لا يهم .. لا يهم ..

سأعمل كارست لنفسى بالخمامه وسأجتهد حتى أصبح من مشاهيرها ! .. الآن فقط يحق لي دخول منزل
 عسى الحاج عبد الحفيظ مزهوأ يعتقدنى والدى .. ونطلب منه يد ابنته « ليل » تلك الغادة الحسناء ..
 ذات الوجه الصبور « للأستاذ أحمد الدومانى الحامى » الذى هو أنا ! كم ستكون سعادتك بالليل ؟
 مهما كان فلن تصل إلى درجة سعادق أختيك تخلقين وتتهل خصلات شعرك المخواج على كفيفك ..
 ثم داريت دموع فرح من عيبك الساحرتين آه يا ليل .. لقد انتظرنا هذا اليوم كثيرا .. كثيرا جدا ..
 كنت تخشى أن أذاكرا كى أخنج وأحمل فى يمينى الشهادة لأنتم بقلب جسور إلى أبيك ! .. كنت أقرأ فى
 هاتين اللؤلؤتين أحلاماً تكاد تتطى ! و .. هاذنا أحمل الشهادة .. جواز المرور لتحقيق أحلام كانت
 صعبة المثال بغيرها .. ستعيش فى منزلنا البحرى .. هناك حيث النيل وكل شئ أخضر .. نعم إنه كالعش
 فى حجمه لكنه سيكون بمثابة قصر عامر بك وفى .. لا يقولون ذلك فى الروايات !؟ سأعمل لك عرساً
 تظل القرية تحدث عنه طويلا .. طبعاً .. نذر فى تكاليفه .. ستفتصد فى معيشتنا وبالمناسبة
 مراكبك فى تنظيم الأسرة يا حبيبي !؟ أنا أرى .. ما هذا ؟ أواه يا رأسى ! هزتني فرملة القطار حتى
 ارطمت بالنافذة .. آه .. لا يهم .. لا يهم .. أخيراً وصلت إليها الكسوول ! .. لقد فاربت الساعة على
 التاسعة .. فحملت شنطتى وخرجت مسرعاً .. صدمت أحد النازلين .. لم أغره اهتماماً حين سمعنى
 زادت سرعى ومعها دقات قلبى أكاد أسمعها .. الطريق بجوار المحطة موحل .. وصلت الأطراف الأولى
 للقرية .. وجوه أبنائها تفحصنى غير مشاعل الزيت .. لاح لي منزلنا الملائص لمنزل عسى الحاج عبد
 الحفيظ .. ما هذا ؟ زينات وأنوار و .. الله .. الله .. من أحبرهم بنجاحى !؟ لقد كنت أعدّها مفاجأة !
 لا يهم .. لا يهم .. أصابنى التعب .. خفت حدة سرعى .. استوقفت أحد الصبية الذين تجاه
 منزلنا .. حمل عنى الشنطة وبذكائه الفطري فرأى نظرات التساؤل تطل من عينى وبغفوية شديدة أجاب :
 « العقى لك يا أستاذ أحد .. ليل بنت الحاج عبد الحفيظ خطبت لأحد الأمراء الذين يأخذون عمالة في
 بلادهم !! » و... أبطأت السرور حين أصابنى دوار !

(ساخته - سوهاج)

أشعار

عشر قصائد في الوداد

حلمى سالم

■ سؤال ■

تسالنى نرجسة متوجسة :

هل فى صخرة عينيك الراحلتين المرقا ؟

فأغنى للروج : وهل يُعقل بالأشواق الخبوءة يَرِأ ؟

تسالنى نرجسة متوجسة :

ما زلت ألمح بعيونك زماناً يندفع على الرمل الصاف ،

ليس يَمْوَل ولا يَصْدَأ ؟

فأجيب : الخمر البغدادي يبشر تلك : الخاتمة ،

وعيناك : المبدأ .

فدعى طيرك يلقط من كفى الأرض ،

ويغسل أجنحة الأرق ،

ويهدأ .

نرجسة متوجسة

تنهى سير الترحال ،

وبناء .

■ الْبُرْج ■



نصل يصل السنة بسنة ،
 طرقات صنعت للخطوات ،
 هواء يشبك أندية مائة في أغصان مائلة ،
 عشب النادي الأهلي ،
 القهوة ،
 والقصاص ،
 الحففان ،
 وخطوطات صنعت للطريقات ،
 الحلم بضميمة منتصف الأزمان ،
 القلعة شاحبة كالياقوت ،
 حينين الكف إلى الكف ،
 القسام جوار القدمين ،
 السيارات المترفة كاليرقات ،
 البر ،
 نزوح المبتعد إلى البردان ،
 سراب الأهرامات ،
 أراك غصي الدمع ،
 السكر ملعقات ،
 الدنيا شاهقة والروح المخطوفة شاهقة ،
 نصل يصل السنة بسنة ،
 عيون صنعت للدموع .

■ أتيليه ■

حدّث رفقاءك عن سوتة ،
 واصرف عنى لغة الصاد قليلاً ،
 فانا سأذير أمر جنون براءة إقليمي :

سأرُّ مساءً بأتيليه القاهرة ،
وأترك لك خرزًا أزرقَ والمسمَّ ،
أسأل أنورَ كاملَ عن سيرتك الذاتية ،
أو أصغِي لخصالِك تخرُّبِ اللَّازِ ،
فحدث رفقاءك عن سوسيَّة .

أعرُّك رمزَ اللوحاتِ الماليَّة ،
وتيَّابك طائرة فوق الأمكنة المنظورة ،
قل لي : هل مزجُ الأحمر بالأزرق يعني أنك تتضرَّر
وراء التأثيريَّة نهديُّ ؟
وهل وضعُ الخلة بمحوارِ الفخذين يدلُّ على قلَّتِ الشعراَء ؟

كريمُ الدولة كان مليئاً بالفتنَة وشحيحة الضوء ،
فنادِيْتُ : اصرُّ عنِي لغةِ الضادِ قليلاً
لآخرِك في الميدانِ ذراعيُّ ،
وأمضى غدوة لقاء النيل مع المتوسطِ ،
كى الملح وجهاًك خلفِ رذاذِ المينا ،
وأنْفُكَ ولَبِيَ في قِصصِ الرَّسَامِين ،
فححدث رفقاءك عن سوسيَّة
تحفَّقْتُ في عَرواتِ الدِّمياطِيْن ،
وحطَّت فوق الجدولِ ظامةً .

أعرُّك ثمة ،
وأنا سأدبر أمرَ جنونِ براءة إقليميُّ ،
وأجيِّ كريمَ الدولة سوسيَّة .

■ ثوب بنفسجي ■

هذا الصُّوفُ المصريُّ
إذا لامس جستِّاً من أثيوس يتوهُّجُ ،

وإذا اصطفيت بلون دماء غزالات مجروحات بهجج ،
ويُشَفَّ كثيئن ،
يمدثى وهو صمود .

هل يحتمل فؤاد مصاب هذا التركيب البشري :
نسيج نياض ينسج ،
تول لف على كثرة شرائين ،
بنفسجة فرطت فوق البدن المخروق ،
غزالات محقنات بالجمير الفطري ،
جدائل محوسات في تحرز أيض تهاس مع النقش المضبوط ،
وتحتلk بشهوات صغري تخايل للخارط ،
نتائج ،
ونفوذ .

ماذا يحدث للخافي الأول
حين يلامس قص الطرز المضبوط
رعوس الحلمات الخبوعة خلف الملكوت ؟

النسج المخروط على فرع مخروط
يعرف أن مسافة ما بين المخروطين
برؤوها خيط هواء شرقى
ويؤثرها نفس الشاعر
وهو يدين حروفا أولى من عمر مسكنوب بالتأثير .

تنصب دماء غزالات مجروحات فوق الجسد الأنبوى ،
فينشج وينشج ،
وراء بنفسجة كان الصياغون العذريلون
يحيطون على الصوف المصرى
سؤال الأنثى المخطوط :

ثيرى من يخلعنى من هذا القزل اليدوى
ومن ينطفئى من ورق التوت ؟

■ حوار ■

سألت : أىُ فناديل خطفتك إلى ؟

فأجابت : القنديل المحمول على حصرني .

خطفتني سُرّة نرجبة تعبو من خدياب إلى عيني

أسراب يمام هبّام

نامت فوق الهدب اليقظان وماتت في الأرق الحبي

بللورات مكسورات هربت من أقصاص طفولتها

لتختلط على زئدي .

قالت : فاكشف لي رمزك يا جنى

غتنيت : أنا الخبوء وراء أصابعك الخنزيرى ، والقلنسى ،

الغامض فى الورد ، وفى الجمجمى .

فضيعي قديلك فى نافذتي ،

ودعى أصدافك تصنع لؤلؤها وهى تمام كايد فى شطى .

أىُ فناديل خطفتك إلى ؟

قلت : حزير الضئى .

■ مطر ■

سيدة تمشى تحت اللؤلؤ ،

واللؤلؤ سياں من كف الله انساب ،

الماشون اختبأوا خلف السور العجّرى ،

وتركت أسر شرفات النهر إلى الحجرات ،

وسيدة تمشى تحت اللؤلؤ .

شارع أحد شوق يلمع بالليل الطازج ،

واللؤلؤ سياں من كف الله انساب ،

السيارات المفرولة تمرق داكنة وتناث رذاذا ،

كان الرجل المتظير يعني قرب الجسر :
إذا ابتلَت أتوالٍك سأجفها بدمائِ .

اللؤلؤ يغزُّ ويخفُ ،
الأشجار المغسلة تتشهي الحمرة وتراقب سيدة
تمشي تحت اللؤلؤ ،
والطريق خلاء إلا من ساقين تُحْمَلُنَ الْخَطْرَ ،
الرجل المتظير يعني قرب الجسر :
إذا ابتلَت قدماكِ مأسِيَّ قدميكِ بحدَّيِ .
الشارعُ مثليٌ بفراغِ المازة
واللؤلؤ
يمشي
تحت اللؤلؤ .

■ زمن حاتم زهران ■

اعتمام يُوحى بنهايات الضوء ،
روعَّسْ تبض مشدوداتٍ نحوَ البورة ،
شهداءً يروحونَ وشهداءً يعودونَ ،
يداهَا فوقَ يديَ كرَّيْن صغيرين
يسوكان الغفران لحطاطين صغيرين ،
الذبابةُ والمرسيدسُ رزان لكتويتين اصطرعاً عثثيلياً ،
وشهيق يتربَّعُ كيف ستهبار الآلهة المرسمة ،
هذا الحقن المكتوم بأوردةٍ صناعَ للأسرار ،
امرأةٌ وأصابعها في زاوية ،
أفاقونَ رقيرونَ يُعذبونَ السهرةَ في مهيل ،
وبسخونةٍ كفيها صاعقة ،
بناءونَ حدثيونَ يطيحونَ بمنزل منقري ،
الموسيقى عَكْسُ الترجمة المتوجهة ،
وعيناها تلجمعنَ ،

الْبَابَةُ تُخْلِي لِلْمَرْسِيدِسِ ذَرْبَ التَّرَائِيَّةِ ،
 قَالَتْ : كَنْتُ عَلَى زَانِدِكَ مُخْتَرَةً بِالْبَهْجَاتِ ،
 الْمَعْمَارِيُونَ الْجُدُّدُ يَفْكُونَ رُسُومَ الْمَسْتَشْفِيِّ الْخَيْرِيِّ ،
 يَدَاهَا فَوْقَ جَيْبِيْ كَالْلُرْجُ ،
 هَلِ الشَّعْرُ كَفِيلٌ بِمَقاوِمَةِ خَرَابِ الدَّلَّا ؟
 بَدْنٌ يَكْرُزُ يَنْفَضُّ عَلَى الْعَتَمَةِ كَالْرَّئِمُ ،
 الْمَعْمَارُ الرَّيفِيُّ تَهَاوِيْ فِي مُهَاجِّ الرِّيفِيْنَ ،
 أَصَابِعُ عَاشِقَةِ فِي شَفَتِيْ ،
 يَمْرُثُ الْطَّفَلُ الْمَذْدُورُ عَلَى سَاقِيَّةِ الرَّوْجِ ،
 الْكَادِرُ يُعْصِيَ عَنْ تَكْوِينِ قَبْلِ يَعْلَمُ بِمَقَاوِمَةِ غَامِضَةِ ،
 وَأَنَا أَرْمَنُ شَهْوَانِ السَّيَارَةِ تَمْرُقُ مِنْ رَتَنِي إِلَى رَتَنِي ،
 وَفِي الرَّدْهَةِ أَفْلَثُ أَسْرَائِيْ وَأَمْشِي صَوْبَ خَيَالِ .
 كَانَ الْأَفَاقُونَ الْمَرْحُونُ يَغْنُونَ بِلَلِيلِ مَرْجَ :
 نَحْنُ الْأَفَاقُونَ الْمَرْحُونُ ،
 تَقُولُ : الْبَنْيُ بِعِينِكَ حَفِيقٌ هَذِي السَّاعَةِ ،
 وَنَنَامُ ،
 خَرَابُ الدَّلَّا فِي لَقَطَابِتِ مَوْجِزَةِ ،
 وَرَعْوَسُ تَنْحَرْكَ فِي الإِعْنَامِ الْحَيِّ ،
 النَّوْرُ يُضَاءُ بِلِمَبَابِتِ سُودَاءِ ،
 وَنَهَادِهَا يَرْتَجْفَانِ ،
 دَرَاما سِيدَقَ أَعْلَى .

■ سَرْطَان ■

يَسْأَاصِيلُ خَفْقَتِ خَفْقَةً
 تَنْدَاحُ خَلِيَّاتُ مَسْعُورَاتٍ فِي أَكْبَادِ مَسْعُورَاتٍ ،
 تَهْوِي مُدْنَدُنُ فِي الرَّوْجِ وَمُدْنَدُنُ تَرْقِي
 يَمْ لَطَامُ وَحُطَامُ
 وَالنَّاجُونَ يَرْوُمُونَ جَهَالَ التَّرْقِيَّ .

بَوَابَاتُ أَوْسَعُ مِنْ خَطْوَاتِيْ ،

وزفير أبطأ من ذوبان عظامي في آنية ،
هذا السرطانُ الفتأنُ تسرّبُ للعمّر المفتون
بفقراتِ لثّة وقصائد من ذغيل ،
كيف انتخب الأضلاع وخطّ على ميشان
مرتجلاً كالطاووس المطعون ؟
وكيف أذلّ عليه الآباء ؟

أمامي بواباتٍ أوسعٍ من صرّخاتِ ،
وزفيرٌ مفروم بين البشتّحة وفعلن يبرجرج
وعلى أعدّة سريري كان التقرير يقولُ :
السرطانُ الفتأنُ دمي .

وبقريب كُريّاتِ مفلوتوابٍ يستأصلُ تحققَ خفقاً
والعشاقُ الغرقانو يشيلونَ على الأكواب العشاقُ الغرقى
يُمْ لطامٌ وحطامٌ نخرجُ منه الترجمة الأنقى .

■ بردية ■

كان فرعونَ بسطامٍ يبحون على العشب الأبيض ،
والسيدةُ المتّيزةُ تبصُّ على المصنوعات الأبدية
برفاهيةٍ ،
وتداري الجسد البشري عن الكوة في جدران الأهرامات
بنبیتٍ فطريٍّ
تکبیل تجاه مراوحها المتّبوعة ،
بجلال اللبوّات البالات إلى طيبة .

ليس على السُّقالين
سوى أن يتسللوا الصوآنَ إلى أفلام العاشقة ،
لتصنّع صومعةً غلائِ من سبلة المخرومين ،
ونقضى رغباتِ ضحاهَا اليوميُّ
اذا صارت بمحاذةٍ بغيرتها الشخصية .

تبغى عند دخول الشمس من الكُورة ، وتقول :
 امشي إلى الماء تر الماعز وعصا وثياب .
 سيدة متميزة تتحمّم في الرائق متّميزة
 وتصف الخلق وصفات مرهونات بالإيماء ،
 وتسألني : هل عيناي كورق الليمون ،
 وهل كالْمُذَكَّة ذقني الملكية ؟

ليس على التوحيدين
 سوى الجهر بوردة اختواتن ،
 وليس على سوى الإصغاء لمحبوب
 وهو يكلمني من تحت الناج بهمنة المشوقين :
 أنا قلبي قُبَّةٌ ببلاد قصائدك الغزلية ،
 فاضمني في صدرك يابن العددادين ،
 وخذ عمرى بشروط الكهنة ،
 رمسيس ألى ،
 وأنا أمّة سيدة في مركبك الفخارى .

تفضى رغبات ضحاهـا اليومـى ، وتعلـكـ ،
 أخـىـ المـشـيرـةـ تـجـيـءـ إـلـىـ عـلـىـ أـكـافـ الفـنـانـينـ ،
 تفـرـوحـ منـ الإـبـطـلـينـ تـوـارـيـخـ الأـسـرـ الـذاـهـيـةـ ،
 فـأـهـتـفـ : فـعـيـنـكـ مـالـكـ دـالـرـةـ وـمـقـاطـعـ مـرـسـلةـ ،
 يـاسـيـدـةـ مـتـمـيـزةـ
 تـخـفـيـ الجـسـدـ البـشـرـىـ عنـ الكـُورـةـ فـجـدـانـ الـأـهـرـامـاتـ ،
 دـعـيـنـيـ مشـبـوكـاـ فـهـنـدـسـةـ الـكـرـنـلـ ،
 وـأـتـجـرـىـ هـذـاـ المـوـسـمـ فـالـجـنـطـةـ وـتـوـابـلـ بـدـنـ الـمـحـرـوقـينـ
 بـعـصـيـةـ ،
 أـنـتـ وـرـيـةـ حـبـبـسـوـثـ .

■ تحية ■

عـمـتـ صـبـاحـاـ يـارـثـةـ منـ نـقـسـ الـمـحـتـاجـينـ ،

صباحُ الخير على كفيفك نجمان جيبي
 ونضيئان الفكرة للمخلوقات ،
 صباحُ الخير على حضرتك المشورة فيما بين الابرين ،
 استندى في الليل على الوادى ،
 فانا أكمُّ بشهيق الزرع الصيفي ،
 وعمت صباحاً ،
 هل ثمت عميقاً كالفسقية ؟
 هل أدركت طرفة تشرع الأعضاء بمسايت من الملة ؟
 يظفر من تحررك وردة بيء ،
 فاتكفي في المنشى على الشتالات وحواضي في ،
 صباحُ الخير على خصرك وهو يفرُّ أمام يدي ،
 خدى الشائى بخفة خالقة
 واستمعى للناي بأسلوب القدماء المصريين ،
 وعمت صباحاً ،
 هل أمسكت الرابط بين المستشفى والدورس ؟
 هل زال القلُّ الليلي ؟
 ضعى ثخت وسادتك ضلوعى لشامى كالتيرق
 وثيقى كالجراحين ،
 صباحُ الخير على كفيفك الساختين هنئه كما بكريم ،
 أسيت فؤادى السرطان ؟
 فعمت صباحاً يا من أسيئت نرجسة متوجسة ،
 عمت صباحاً ل ،
 وصباحُ الخير على .

« ألى روح الشهيد ، القائد البيني والأعمى الفد ، مؤسس الحزب الاشتراكي البيني عبد الفتاح اساميل ، ورفاقه الشهداء الأبرار على أحد ناصر عنتر ، وصالح مصلح قاسم ، وعلى شالع هادي ، وكل من فاحت روحه الطاهرة ، وروت دماء الركيكة تربة ابن فداء للوطن والشعب والقضية »

حين التقى القطب الشمالي والجنوبي عند خط الاستواء

فريد بركات

مفتح :
ما أطيب القصرين لآن القوى خجَّرْ
ثبو الحِوايدُ عنَّهُ وَهُرْ ملسمون
« تميم بن مقبل »

صباخ حمبل
وصبر حمبل
رؤفت تدلئي
وصخر يمبل
 Roxof Touli
ليل عليل
روحة تخلي
وصوت ذليل
نهاز من الغوش الخاليم المستقبل
على صفحية البحر مرًا
ومراث خهول
وزفل بديل

كأن الجبال خطا نورها
وكان على حامل السحرة المستحيل
فلمث صقر الرادي مناصرها
وزفت غيون الصغار سعاد التخييل
وأنقت بدور الشهي تغويتها
وأعطي بخور المروان لعنة الصهليل
فهل غادر التهير أزواهه
وهل عانقت حنفة مداء المهليل
وهل ينذر الخيم فيلارنا
وهل لغبة الربون مرأى الخيل
وهل تهمة الجرجر منظارنا
وهل يخجب العند حيلا هريل
هذا حدد الأنفس بيلادة
فجاء السراب وغاب الدليل
وأنقت بقانا سخام الزجوه
من الرُّغب جمراً وقراً ظليل
فأدى المساحات بمخازنا
وأدى المساحات لشلي القليل
وأدى التهارات بمخازنا
وأدى المنطارات لأوى الدخيل
وأدى المخطبات بيقاً
وأدى الرزاعيد صرث الهديل
وأدى المتناها ثوس المعن
وأدى التوابيا صبراط لييل
لنا يركه من ضياء ونوب
لهبت الجراد على مالها المنسيل
للمرث السَّنة على بخلها
ولمث الجراد باسم القليل
ولمث الدين أسأوا دعائى
ولمث دعالي على ما أسيل



ولنث الرياح على عنفها
 ولنث الدين أغدوا القبيل
 ونكث أمير بعده الماتسي
 ويكث أمير وجة العميل
 لهل أخرج البخر الفالة
 وهل أول الثبت قطر لجعل
 وهل للدخل الخلم من تايه
 وهل يصرخ الخلم : هذا السبيل
 فما زلوا زف الجراح إلى الخدقا
 فما زلوا توحد هذا الرجل
 فما زلوا شمل الحياة إلى بعضها
 فما زلوا تواسي شموس الأصل
 فما زلوا يخفف هذا التمادي
 وتخذل علينا قبلاً قبيل
 أما آن يلأهيل أن يزغروا
 يمنضي رجل ، يشقى زعل
 لقد صفت ذهراً إلا فاحتلوا
 قلبي أخواه مسراً طريل
 وإلى أنا دني بهلوب الغربون
 كفانا شتانا .. كفانا غريب

تخاليل

أحمد اسماعيل

للتنديد المباغت
والسلة المخاوية
للشقائق — في غير — حمرتها
للقصيدة الذي يحصد القافية
للعيون التي أنكرت سترى
واشتربتى رماداً
للحرروف التي تجلس القرفاصاء
للمناديل مشرعة في انتظار الجثث
لليالي الطويلة في غرف الحبس
للقاطنين من الرحة الكاذبة
للنجمات التي تسقط الآن في أسفل النهر
للحبر ..
للموجة الوالية
للحين بكفيك يفضي إلى طعنةٍ
لإنكفاءِ الستابل في غير مذبحها المسمى
للكلام الذي ردَّه الصمت
للحالم منفرطا فوق أكمالِ الوثنية
ولذلك الألهة : ما بين مقعدك الملكي .. وموئل
للسبيط يلهم خديبك ثم يفترّ



للخمر .. لم يقعَ لي غيرها
 للشوارع ممتدةٌ في الوصول ولا شيءٌ يفضي إليك
 للسجن : أئُ الزنازين بيتي ، وأئُ الريبي (رقبي)
 (لأسلحة الباتجون الحديثة تحرس نيرائها قصر عابدين)
 للليل .. كان وفيا
 للسلام الذي أشعل النار في يرقات الحجارة
 للمساحيق .. يغسلها المطر القرمزى
 للقطيف والقصيف
 للنزف والخطف
 للخرف والضعف
 للحرف .. والسيف
 للسعف .. والـ .. آه
 من يختتم الآن هذه القصيدة ؟

الدخول

محمد عليوة

الجرح يومها ما أنتاش للبرقان
وما كانش سايب للمسافر أثر
وما كانش صدرى لسه يعرف شعرها
وما كانش بين الظهور والثلاثي
الا خيرط من دمها
ببعض الشيايك
ويتعلم الحائى من بعيد
ويتعلم الى ما ابتداش يتشكل
حلم وائف ع الشجر مخصوص
بكراه هايزفوه لأول خطير
وهايدفوه في المطر
ويقطعوا جسمه بارتعاشي
أنا فيها أد خوفها م السفر
ولها فيها أد من الزمن
قلت لها مرة
سيبي أدخل في الريحان وأخضى
وأخرج لوحدي م الجامة حال
أتعلم الشوق الفقر والنعى
للدم أو للموت
أو لاكتمال أوصالى

و الصمت كان في عينيها زى السؤال
و الضحك بيته وبين شفافتها مدى
أنا لسه بحلم يا حبيبي بايه ؟
ضمت حبيبتي كل أجنحة الطيور
وفوقها رسمت وطن
وقالت لي سببه ينتشر في الكون

الجرح يومها كان يبدأ ينتمي
والبرتقان مش أصفر
أنا صرت أكبر مما كان يبغى
لأنني عارف كل حاجة بلونها
ولأنني عارف بدونها
إن الدموع هاترفي
لكل ورق الشجر

قلت لها مرة
سيبني أدخل فيكي حر طليق
وأصبح كأنى مش هاموت باكر
وأنا وصخور البحر نعمل بدل
ونظير سواى الآخر
ونخش نفس المدن
كان ياما دمى بيترحم
ودمها ينآخر
والكرسى مش يساع لهم اتنين
لكنه ممكن يتصرف
احنا هاندخل يا حبيبتي مدين
قالت حبيبتي
من دروب البرتقان
للا حدود للوطن
.....

تَوَاصُل

في القصة

- « الرئيس الجديد » — قصة لسليمان كابو : القصة لا يأس بفكيرها ، لكنها مكتوبة بلغة جافة تقريرية لا روح فيها ، حتى أن الشخص تبدو كلها — الخير والشرير — خالية من أي بعد إنساني . فإذا كنت قد فقدت إلى إظهار هذه البعد اللا إنساني فكان لابد أن تبْثِ بعض الحرارة والحياة في نقيضه . القصة ، إذن ، في حاجة إلى إعادة كتابة تراعي هذه الملاحظات وختار لغة لكل شخصية حتى تخلص من التقرير المباشر .
- « بورتريه » قصة قصيرة لعبد المنعم فتحى حسن : لو حذفنا الفقرة الأولى ، ولو حذفنا فقرة الشعر المتيس ، ولو حذفنا فقرة « من أخبار الصحف العالمية » لما نقصت القصة ، وهذا يعني أن هناك خلايا في بناء القصة يمتد إلى موضوعها .
- قصة « ابتسامة غارقة في الدموع » لرشاد سلام الخامى : قصتك تميز بسلامة في السرد ، وتنكشف عن قدرة على السخرية ذات حس فكه ، لكن الأدب ليس بدليلاً جذاباً لعرض أفكار يمكن أن تغير عنها مقالات الصحف ببساطة ووضوح .
- « زوجة المرشح » قصة قصيرة لمحمد على : ودت هذه المجلة أن تخرج عن مبدأ نقدى في سيل فكرة بهم المجتمع أن تترسخ . ولقد كان من الممكن أن يتم ذلك لو أن القصة دعت لفكرة واعية . إلا أن القصة تقوم على أن انساناً بهمل زوجته ، فقدت الفكرة مكررة .
- « فجوة الظفيرة » قصة قصيرة لمحمد حسين القصاص : كذلك ، ودت « أدب ونقد » أن تستعصف بها لنشر مثل هذه القصص ، لتقيم من جهور القراء حكماً . فالقصة صفححة ونصف ، منها أربع فقرات أفكار مجردة ، وكان الحياة في هذا البلد قد دخلت من واقع يلهم الكتاب . أبها الكتاب ، فليعلم كل ما حوله ، فال فهو يماثل لن تصنع فناً .

- «الحب داخل تابوت» قصة قصيرة لجدى عبد النبي : تحتى المجلة الصديق مجدى عبد النبي لشابرته ، فقد تلقت له ، أكثر من عمل أدبي .
- يعرف الكاتب أن العمل الأدبي معاناة ، ولا يتفق مع المعاناة أن تدور القصة حول قطار منطلق كالرخ . وواحد من الركاب يرى الفلاحات يحملن على رؤوسهن أكوااماً متراسة ، وأخربيات قد أمسكت بفأس وطلوا (هكذا) يعزق الأرض !
- ولو أعاد الكاتب قراءة الفقرة ، لعرف أن القصة خلت من المعاناة في هذه الفقرة وغيرها .
- «ظرف ومصير» قصة لأشرف شعبان محمد أبو أحمد : الأخطاء النحوية والأملائية الكثيرة والتي لا تخلو منها فقرة واحدة من القصة ، دليل على أن الكاتب لم يستكمل أدواته ، فضلاً عن انعدام توافر تحسس بناء الشخصية وسلوكها والحدث .
- «من يشخص الداء» قصة لوجيه عبد المادي : يا أخي وجهه أنت تعرف أن البناءات الفكرية لاتصنع قصة . يارجل ، أنت مثل ، نشأت في وقف زيب هام ابنة الخديو اسماعيل ، والتي كانت تمتلك أحدى عشر قرية .
- «سقوط أشرف» قصة لسعد عبد الله محمد : سقوط انسان شريف . طقوسه جنازة مهيبة ، وسطورك — يا أخي سعد — مجرد قيد في دفتر الوفيات .
- «ذلك أني أعتقد» قصة قصيرة لحسين أحد أمين : قصة من النوع الثالث . قصة تقوم على البناء الفكرى المجرد ، ليست بها نقطة دم واحدة ، لذلك يمكن تلخيصها في حديث عادى دون أن تفقد بعضاً واحداً .
- إن معياراً لا ينطوى للعمل الجيد ، أن ينبع بالحياة بعد أن تنتهي من قراءته .
- «إلى متى؟» قصة قصيرة لجميل فودة : جندي بالجبهة الجنوبية من شط العرب (هكذا) يخذلنا بمعلومات عامة خارجية عن جندي يقاتل تحت النيران . يصاب زميل له كتب مقالاً في مجلة حائط بالمعسكر . وتنقل القصة مقالاً بمجلة الحائط عن تجار السلاح الذين يسيرون حتى الصباح يتجرون عنون كثوس الخمر في شراهة . ومقارنة بين أولادهم يتناولون قطع الحلوى وأولاد البلد الذين يماربون .. في سرد ركيك .
- القصة شيء مختلف . القصة تتطلب وحدة الأثر الخاص حتى لو تعددت مصادر مادتها . ولا تقوم على السماح أو العجز في الأداء ، والخلط بين المقال ومشروع قصة .

محمد روبيش

□ الصديق محمد السيد سليمان البيلي — الاسكندرية — العامريه : نعتذر للتأخر في الرد عليك ، تأخرًا دفعك إلى إرسال خطاب شديد اللهجة لنا (ينفل بالاحطاء التحويه والاملاقيه) . قصيتك « على هامش الانفاسة » تحمل موقفاً وطنياً وعربياً شريفاً ، لكنها تخلو من عناصر العمل الشعري ، فلا وزن ولا موسيقى ، ولا صور شعرية ، ولا إيقاعات جمالي . جمل تقريرية تتصور أن الشعر هو النهايات المئائلة القافية ، فقط .

ننتظر تقدماً فنياً ، يحصل بالجهد والثابرة .

□ الصديق ضياء طمان (الأسكندرية) ، أرسل إلى « تواصل » الشعر ، رسالة يقول فيها :

« بقدر ما أسعده اهتمامك بالرد على قصيتك (بعنوان « بلال » عدد ٣٦ / فبراير ١٩٨٨) بقدر ما آلمني أن تنشر الجزء الأخير من القصيدة فقط ، برغم أن هذا الجزء لا يلخص القصيدة ككل ، فالقصيدة بها الكثير والكثير . وكـ كـتـ أـودـ أـنـ تـشـرـهـ كـامـلـةـ لأنـ بـقـيـهـ لـاتـسـمـيـ معـ تـلـكـ الـآـيـدـيـوـلـوـجـيـةـ . وقد كـتـ أـظـنـ أـنـ جـمـلـةـ «ـ أدـبـ وـنـقـدـ»ـ جـمـلـةـ حـرـةـ ،ـ تـشـرـ كلـ الـأـفـكـارـ وـالـأـعـمـالـ الـأـدـيـةـ بـصـفـةـ عـامـةـ إـنـ كـانـتـ صـالـحةـ لـلـنـشـرـ ،ـ دـونـ الـحـجـرـ عـلـىـ أـجـزـاءـ أـخـرـ مـنـ تـلـكـ الـأـعـمـالـ .

ومع إيمان العميق بحرية الفكر ، وأعتقد أنك أيضاً مؤمن بهذه الحرية ، أرجو منك في حالة النشر للأعمال الأدبية ، أن تنشرها كاملاً ، أو لا تنشرها على الإطلاق ، فأنت شاعر ولا يمكن أن تقبل هذا الوضع لأعمالك » .

وبالطبع ، فإن نشر جزء من القصيدة لا يلخص القصيدة كلها ، لكننا ننشر في « تواصل » بعض الأجزاء من القصائد التي لا تصلح للنشر في من الشعر ، للتعليق عليها ولتوسيع ثبوذ منها ، حيث تظل الصلة قائمة بيننا وبين ما لا يصلح للنشر ، وبظل الأمل في التطوير الفني للشاعر مطروحاً . ومن هنا فإن القصائد التي تنشر في متن الشعر تنشر كاملاً غير منقوصة .

أما أنا لانشر إلا القصائد التي تسمى مع آيديولوجية حرب التجمع ، وهذا أمر غير صحيح ، ومراجعة الأعداد الأخيرة (بل وما قبلها) يؤكد عدم صحة هذه الفكرة . نحن ننشر الأدب « الجيد » أولاً ، طالما هو في صاف الإنسان المصري والعربي ، دافعاً إلى حياة أفضل وإنسان أفضل .

وآيديولوجية حرب التجمع ، مالم تصنف في أدب جيد وفي جميل ، لا تبرر نشر الأدب ، مهمما كانت الآيديولوجية تقدمية وبنية .

بل أنا — على العكس — نعرض على الحضور الواقع المباشر وغير الفني لآيديولوجية في الأدب ، ولهذا لم تكن قصيتك صالحة للنشر ، لفوت مباشرتها غير الفنية (فهناك مباشرة فنية جميلة) ، وليس — كما تصورت — لأنها لا تتفق مع آيديولوجية حرب « التجمع » .

حَوْلَه

مع المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد

الاحتفالية : بين الكائن والممكّن

علبة الرويني

في ملف التنظير المسرحي للاحتفالية يقف عبد الكريم برشيد الكاتب المسرحي المغربي كأبزر مؤسسي هذا المسرح / المشروع والذي مازال مفتوحاً وطموحاً من أجل تأصيل مسرح عربى له هويته وله ميرته . ومنذ أن شارك في التوقيع على بيان الاحتفالية الأول ١٩٧٦ وهو يساهم بالدراسات والابحاث والكتابة الابداعية في التأسيس .. قدم سلسلة من الدراسات من بينها .. « المسرح بين الوجه والقناع » .. « مسرحنا كائن أم غير كائن .. » أ. ب الواقع الاحتفالي المسرجي » .. « ج . د . الواقع الاحتفالي » .. ثم « حدود الكائن والممكّن في المسرح الاحتفالي » والتي يعد المرجع الأساسي للاحتفالية حيث حدد فيه المنطلقات الأولى للاحتفالية والأسس الفكرية والجمالية لها

« الاحتفالية ليست شكلاً جديداً في المسرح بل هي المسرح ذاته منذ أن وجد .. فالاحتفال هو جوهر الظاهرة المسرحية وهو تلك الظاهرة التي هي التعبير الجماعي عن الحس الجماعي والتي لا يمكن ان تغيب عن أي مجتمع فيه حياة وله احساس وقضايا .. وهذا فهي تقدم نفسها عادة من خلال المقارنة والمقابلة مع المسرح الدرامي والمسرح الملحمي .. فعلينا حين ان المسرح الدرامي يحاكي الفعل الإنساني انه (يحيى مكان كـ كان) والمسرح الملحمي (يمكى ما هو مكان أو مكان) .. فان المسرح الاحتفالي لا يحيى ولكن (يحيى حدثنا .. فعلـا ، ويقيم لقاء ، ظاهرة هنا والاـن ..) اذن فهو لا يحيى زمانـاـ كان ثم ضـى ، كـ انه لا يحيى عن زـمـنـ كـان او يـكـونـ ولكنـ يـخـلـقـ زـمـنـ جـديـداـ .. وقد حددت بيانات الاحتفالية أهدافها كالتالى :

- انسانية الإنسان
- حيوية الحياة
- مدنية المدينة

وهذا لا يمكن أن يتوفـر الا بايجاد مجتمع احتفـال يـقومـ على اقصـاءـ كلـ قـوىـ الموـتـ والتـراجـعـ الىـ الخـلفـ » .

حول كائن الاحتفالية ومكبتها .. وحول مشروعها الضخم المؤسس لتصير فكري يسعى لتجاوز المسرح / البنية .. والمسرح / التقليد والمسرح / الفكر والمؤسسة والصناعة .. كان هذا اللقاء مع عبد الكريم برشيد في مهرجان فرطاج المسرحي الثالث في تونس والذي شارك فيه مع فرق المسرح تمسريحة (عرس الأطلس) من تأليفه ..

■ أكثر من عشر سنوات مضت على اعلان بيان الاحتفالية الأولى (١٩٧٦) .. أين وصل ممكناً الاحتفالية اليوم ؟

- عشر سنوات من تاريخ الشعب ومن تاريخ ثغرية لانعد شيئاً كبيراً خاصة وهي ثغرية مرتبطة بمناخ حضاري معين والتأسيس لواقع لا يهم في ظرف بسيط .. ولذلك عندما نقول ان المسرح الأوروبي له ٢٥٠٠ سنة فنحن نتحدث عن وجود له إطار تاريخي معين ، لأن المسرح أخلاق ، والأخلاق تربية وال التربية لها شمال زمني .

وعرضاً ما زالتنا نفتقد الى ما أسميه أخلاق الخروج .. ان هذا الإنسان الذي لا يخرج نفسه ، والذي يخاف ان يخرج ليلاً لأنه مطالب بتقديم أوراق اثبات الشخصية في مجتمعات تمنع التجول .. هذا الإنسان الذي يفضل أن يبقى آمناً في بيته كيف يمكن أن نؤسس له مسرحاً ؟

بالنسبة لمجتمع يخاف ان يجتمع فيه خمسة أفراد لأن ذلك يشكل مظاهرة كيف لنا أن ننشيء مسرحاً ؟

في إطار مجتمعات تخاف الحوار وتعتمد على الحزب الوحيد والرأي الواحد كيف يمكن إقامة مسرح أساسه الحرية والحوار ..

من هذا المنطلق يعيش المسرح أزمة ، بالتأكيد ليست أزمة مسرحية ولكنها أزمة حضارية عامة .. ان المسؤول المطروح في الواقع هل مدننا الغربية هي مدن حقيقة ؟ أم ان الإنسان داخل المدينة ما زال يحمل عشائرته فيها كما نرى في بيروت التي هي ليست مدينة وإنما طوائف متصارعة ..

من هنا قد نقول بأن المجتمع العربي غير مهيأ لللاحتفالية المرهونة بشروط اساسية هي المدينة / الديقراطية / الفكر .. ولكن ذلك لا يعني ان تكون في انتظار شروط جديدة لأن العلاقة بين المسرح والواقع هي علاقة جدلية تحاول أن تقنع وان تساهم في تغيير هذا المجتمع .. فنحن نشاهد في تأسيس مشروع ضخم يهدف الى التغيير ، تغيير المسرح / الفن وتغيير المسرح / التاريخ .. وهذا فلا مجال لهم الاحتفالية الا باعتبار أنها محاولة جادة لخلخلة المفاهيم التقليدية السائدة في المسرح وخارج المسرح .. أنها انقلاب في التصور الفكري يحتاج الى سنوات لأبيه .

وفي الواقع عندما نطلب بإقامة أي مجتمع ويعتمد على المشاركة فنحن نخلخل العلاقات البائدة والسايدة .. وعندما نريد ان نشرك الجمهور داخل إطار قاعة مسرح فذلك محاولة لتحرير هذا الجمهور الذي تعود أن يدخل المسرح وان يتزمر بالصمت وان يبقى في إطار الظلام وان ينفعل من غير ان يفعل ، فإذا استطعنا ان نحرر الجمهور من صمته وسلبيته ومن فلسفة القائمة على أن الصمت حكمه وعلى مجموعه من الشعارات روجتها قرون التخلف والانحطاط تكون قد فعلنا شيئاً كبيراً .

■ لن أسألك عن ثمار الحرية ولكن هل استطعتم تحديد جهوركم ؟

— بعد كل هذه السنوات مازال المسرح يبحث عن جمهوره فالأمر ليس بالسهولة الآن خاصة في عصر الفيديو والاكترنات .. هناك الجمهور العربي و هو ذو ذوق مستلب ، ترى على مجموعة من الاسكتشات ، و تربت عليه على السينا الأمريكية و انتفع في ذهنه انتهاج سيء بأن المسرح يجب ان يكون كذلك .. هذا بالإضافة الى ان المغرب الذي عاش سنوات طولها تحت الاستعمار الفرنسي مازال يعاني من تبعية فرنسية فما زالت فرنسا من خلال بعثاتها الثقافية وبرمجة عروضها المسرحية و جميات الصدقة معها تبين على الثقافة المغربية .. اذن هناك أكثر من جهور .. جهور المسرح الفرنسي و جهور يتخذ الثقافة كديكور .. أما المسرح كفعل عضوي فله كذلك جمهوره وهم من الطلاب والحرفيين والمتقين .. واعتقد ان هذا هو الجمهور الحقيقي أو الجمهور الصعب والذي تخاور. الاحتفالية ان تتجه اليه من أجل اقامته حوار معه .

■ وكيف تنفس الاحتفالية حريتها داخل المناخ المغربي ؟

— استطيع ان اقول ان الدولة في المغرب لاتتدخل في المسرح حتى الفرق الوطنية الوحيدة عملت على حلها وبذلك ليست هناك فرق تابعة للدولة كما انه ليست هناك رقابة على المسرح ، وشخصياً لم ادفع نصاً من نصوصي يوماً نلى لجنة للقراءة ، فالمبدع حر في أن يمارس فعله المسرحي مع شرط ان يكون مسؤولاً وهذا شيء طبيعي .. هناك في المغرب ١٤ حزب من أقصى اليمين الى اقصى اليسار وكل حزب يمارس نشاطه الحزبي والثقافي فهناك فرق تابعه لأحزاب معينة تمارس نشاطها الثقافي المختلف .. وكذلك هناك بالغرب حركة كبيرة من مسرح الهواه هي أكبر التجارب جدية وجرأة ..

أنا شخصياً قدمت مسرحية [الحسين يموت مرتب] حيث جسدت الحسين على المسرح ولم يعرض على أحد .. وقدمت شخصية سيدنا يوسف في مسرحية [العين والخلخال] ولم يعرض على أحد .. هناك نوع من الانفتاح يطبق شعار دعه يعمل ..

■ « دعه يعمل » باعتبار أن ليست هناك خطورة في عمله فالمسرح لا يحدث ثورة ؟

— « دعه يعمل » هذا شعار نجده في المسرح وفي الميدان وربما لأن الدولة تؤمن بالفعل بأن المسرح لا يمكن أن يحدث ثورة .. فالمسرح الحقيقي تصنعه الثورة وليس العكس .. ان العلاقة بين المسرح والمجتمع هي علاقة جدلية فهو يتغير بعثاته وطقوسه ولكنه يغير أيضاً لكن في حدود معينة .. استطيع القول ان هناك نوعاً من اعطاء الثقة بعدها الواقعى لأن هناك مجالات لا بد ان تتحرك فيها .. ويقى ان المسرح نتائجه نتائج بعيدة لأنه يغير الانسان كسلوك وأخلاق .

■ الاحتفالية كما تراها ليست ابتكار شيء جديد ولكنها تجديد للأصيل .. معنى ذلك ان الذاكرة هي قانونها ؟

— الذاكرة لا تشكل قانوناً ولكن تشكل ما هو طبيعى في الانسان .. فالانسان كائن يعيش الآن ، ولكنه ولد في الماضي ، ترب في الماضي ، وبذلك فنحن نفرح بشكل معين ونحزن بشكل معين .. ولذلك

فالاحتفال يعكس حضارة كاملة ، التراث هو ذاكرتها الجماعية التي لا يمكن القفز عليها والا فقدنا الذكرة وفقدنا ترابط الشخصية .

وأحب أن أشير إلى أن الذكرة ليست ذاكرة قمعية لأن الشيء القمعي خارج عن الذات ولكن ذاكرتنا هنا لا نستطيع ان نعاديها ولا ان ننفصل عنها .. ولهذا عندما اسمع من يقول (التعامل مع التراث) أرأى انه تعبر خطأ فالتعبير (مع) يفترض التعامل مع شيء خارجي في حين ان التراث هو نحن .. شخصياً كتبت مسرحيات عديدة يقوم جلها على التراث منها [عترة في المرايا المكسرة] [فراقوش الكبير] [امرؤ القيس في باريس] [جحاف الرحي] .. وكلها مسرحيات تقوم على اسس من التراث ولكنها في جوهرها مسرحيات واقعية تستمد رؤيتها من الحاضر .. فالشخصية التاريخية مجرد قناع نفصله عن أصوله التاريخية لتعطيه علاقات جديدة تربطه بهذا الإنسان ، وهذا المكان وهذا الزمان .

■ ب رغم ان الاحتفالية مشاركة الا ان احتفالي المسرح العربي يتباينون عندما يتكلمون عن بعضهم .. فهناك من يصف احتفاليتك (باللغو الاحتفالي) وانت احياناً احتفالية سعد الله وнос بـ (المزد الاحتفالي) وسيط الطيب الصديقى (فلكلوريًا) .. بوضوح أكثر كيف ترى التجارب العربية الاحتفالية ؟

— أولاً لا أحد يعطي الحق في ان أصدر كل هذه الأحكام لكن ما أعرفه هو أنني أحد الذين يستغلون في مشروع كبير وهو مشروع مسرح تأسيسي . والحقيقة التي لم أصف احتفالية سعد الله وнос بالملز الاحتفالي فأنا أحترم ابداعه وأحترم مؤلفه ويمكن ان أقول انه مارس احتفالية حقيقة وانها تتجل بشكل أكبر في [رأس الملوك جابر] وفي [حفلة سر من أجل ه حزيران] والى غير ذلك من الأعمال التي تتطرق من نحن والآن وهنا .

اما الطيب صديقى فهو رجل له ثقله وزنه وهو مخرج كبير لاشك ، وعندما نقول مخرج فنحن نقول (تقنى) .. والتقنية هي معاملة شكلية على مستوى تحرير الممثلين والتحكم في الاضاءة .

■ لكن الارجاع رؤية فكرية أيضاً ؟

— هذا ما تأخذة على الطيب الصديقى .. لأنه يحاول ترجيح كفة الشكل والتقنية على ماهو مضمنون .. انه فنان يخاطب العين ، يهربنا بالملابس والاضاءة والحركة التعبيرية ولكن عندما نمسك كل أعماله نجد فيها مولير الى جانب بيكت وبونسكرو وصولاً الى أبي حيان التوحيدي .. فما الذي يوجد بين هذه الأسماء فكريأ؟ لذلك كنت ولا ازال أعتقد أن الطيب الصديقى أخذته التقنية أكثر مما استوعب النظرية أو استوعب الفكر أو القضايا الحية التي يعيشها الإنسان .

■ أتصور أن هذا الاتجاه الشكلي هو اتجاه مهمين في المغرب العربي .. أم أن هذا تعميم خطأ ؟

— هذا صحيح الى حد كبير .. وهو ما جعلنى أقول ان الاحتفالية الآن مهددة بهذا الانحراف .. فاما ان تكون مسالة للواقع وأما ان تكون مجرد صياغة لظاهر الواقع .. ولذلك فأنا أحاول أن أربط ما بين الفكر والمجتمع خاصة وان كل التجارب الغربية المسرحية التي قامت هي تقارب مقصولة عن الواقع مقصولة عن الفكر الذى يفرزه هذا الواقع ولذلك تبع مجموعة من التعليلات المختلفة ، فعندما جاء سارتر بمسرحه الموجودى كتب د عبد الرحمن بدوى وسهيل ادريس مسرحاً وجودياً .. وعندما جاء كتاب اللامعقول وجدنا توفيق الحكيم يسارع بكتابه يطالع الشجرة .. لقد أخذنا كل الظواهر المسرحية

كظواهر مفصولة عن شروطها الفكرية وشروطها الاجتماعية والسياسية .. ولذلك عندما يقول توفيق الحكيم لست عبياً الا من حيث الشكل فهذا كلام غير معقول .. اما أن يكون عبياً أو لا يكون .. الشكل في الفنون هو المضمن .

■ اذن الانفصال بين الشكل والمضمون أزمة عربية وقع فيها المشرق والمغرب ؟

— هذا صحيح ولكن يبقى هناك فرق .. فالشرق يبقى اقرب منا الى القضايا الساخنة وهذا ما جعل المسرح الشرقي أكثر عمقاً وأكثر حدة وأكثر انتماماً في السياسي واليومي .

■ وأقل كفاءة من حيث التقنية المسرحية ؟

— لا أقول ، ولكن في بعض الأحيان ونحن في ثورة الغضب لا نتساءل كيف سنقول .. فالأساس ان نفرغ الشحنة العاطفية لنقول مسرح غاضب ، يخاطب جهوراً ليس في حاجة الى محاسنات مسرحية يقدر ما هو في حاجة لأن يعيش جرحه النازف وان يطرح أسئلته الحرجة والملقحة . وأحب أن أضيف شيئاً بالنسبة للمغرب العربي .. فإذا كان أكثر المسرحيين خاصة المغاربة تخرجوا من فرنسا وبذلك حاولوا ان يستوردوا أشكالاً أو أن يعيشوا فضاء المسرح الغربي المشغل بهم التجربة المختبرى الشكلاوى من غير ان يركز على المضمون .. فإنه على مستوى آخر هناك مسرح المواهبة وهو ما يمكن أن نسميه بالمسرح الغاضب أو المسرح الحار يطرح هموم وقضايا الأنسان العربي .. ويرغم ان المسرحيين المغاربة يتعونته بالمسرح المختلف من حيث الأدوات الجمالية الا أنه برأى المسرح الصادق الذى يترجم الحس الجماعى .. والاحتفالية من هذا المنطلق تعتبر نفسها حرفة هواة لأننا نؤكد على أن المسرح لا يمكن أن يكون الا عشقًا و هو راهنة .

■ الاحتفالية اذن حركة سياسية ؟

— نحن نميز ما بين السياسة والسياسي .. فالسياسي أعم من السياسة ، ونحن نحمل هوماً سياسية ولكننا لا نحمل برتاجاً سياسياً ذلك لأننا لسنا حرباً ولا ينبغي أن نكون .. لكننا مجموعة من الكفاءات لها انتهاءاتها السياسية المختلفة المتعلقة مع المنظمات التقدمية التي لها ارتباط بالجماهير ولها انتهاياتها الشعبية القائمة على اساس العدل والحرية والاشتراكية .

■ اتجاهات يوسف ادريس ، وتوفيق الحكيم نحو تأصيل مسرح عربي ، وتأسيس مسرح ذي خصوصية مصرية .. هل تتصور أنها تجاذب متنية .. لم تستطع أن تحافظ على استمرارها ؟

— اعتقد شخصياً ان ماقدمه د. يوسف ادريس أو توفيق الحكيم هو عمل يدخل في اطار البحث الجارى الآن حول هذا المسرح / المشروع الذى نبحث عنه فلا أعتقد ان تجربتهما انتهت ولكن ذلك الضجيج الذى أثير في سنوات الستينيات لابد أنه انتهى .. وذلك كان منسجماً مع ما أثير في ذلك الوقت حول البحث عن شكل مسرحي .. ففي الستينيات لم يقع الحديث عن ايجاد مسرح وعن نظرية مسرحية ولكن اقتصر الحديث عن ايجاد شكل وعن ايجاد قالب وهذا ما ترجمته توفيق الحكيم في [قالبنا المسرحي] وفي ذلك الوقت كان الطيب الصديقى في المغرب يحاول ان يستوحى شكل الحلقة وكان عز الدين المدنى

في تونس يريد ان يستوحى المهداوي وكان د . يوسف ادريس يحاول ان يستوحى السامر و كان محمود دباب .. وفي العراق كان قاسم محمد .. لكن هذه التجارب جميعها كانت مهمومة بقضية الشكل والشكل المسرحي فقط الا انه بعد ذلك تبين ان الشكل المسرحي وحده لا يصنع مسرحاً مصرياً أو عرياً فالأساس هو ما ي慈悲 في اطار هذا الشكل .. وما هي العلاقة التي تربط الشكل بالمعنى والمضمون وبالتفكير العربي ككل .

■ أصول أن السامر شكل ومضمون ؟

— أريد ان أشير الى ضرورة ان نبدأ بالمتطلقات النظرية والفكيرية .. لماذا السامر ؟ لأنه شكل ؟ أى شكل أو حركة لا يمكن ان تكون مجانية فعندما نجد المسرح الكلاسيكي كمسرح ارستقراطي في المجتمع ارستقراطي فهذا ينسجم مع معطيات اجتماعية وثقافية اما ان تأخذ شكلاً كمحترن وان تنصب فيه مضموناً ماركسيأ أو وجودياً أو عثياً فهذا خلط شديد جعلنا نحكم على تجارب توفيق الحكيم و د . يوسف ادريس بأنها تجارب محدودة .

■ والاحفاليه الآن هل تجاوزت شكليه وأحادية التجارب العربية التي سعت نحو تأصيل مسرح عربي ؟

— في الواقع نحن نعتبر أنفسنا استمراراً لهذه التجارب .. حاولنا الاستفادة منها .. طارحين المسرح في اطار الثقافة العربية ككل ، مؤمنين بأن تاريخ المسرح العربي يوجد أمامه وليس خلفه ولذلك عندما نكتب لابد ان نستحضر هذا الموروث ، على ان نطلق من الآد بكل قضاياه وبكل ما يحمله من علاقات وقضايا مجتمعية وسياسية خطيرة .



حوار

حوار مع رائد المسرح الجزائري مصطفى كاتب : عین قال اني بيفارا : ها أنا أرى مسرحاً ثورياً ناصر عبد المنعم

الفنان الجزائري « مصطفى كاتب » رائد من رواد المسرح الجزائري قبل وبعد الاستقلال ، ارتبط اسمه بجبهة التحرير الوطني حيث كان مستولاً عن فرقها الفنية التي قامت بجهة عرض مسرحياتها في الدول الشقيقة والصديقة لتعطى صورة حقيقة عن الجزائر العربية المناضلة ، ولذكرب ادعاءات الاستعمار الفرنسي .. وبعد الاستقلال عمل مديرًا عاماً للمسرح الوطني الجزائري الذي شارك في تأسيسه بعد تأميم المسرح .. وهو في نفس الوقت مثل وخرج قدم العديد من الأعمال الهامة للمسرح الجزائري والعربي .. وفي بغداد حيث انعقد مهرجان المسرح العربي في فبراير الماضي كان لنا معه هذا الحوار :

■ ماذا عن بدايات المسرح في الجزائر ؟

— إنطلاق المسرح في الجزائر سبباً تعاقب زيارات الفرق الفنية المصرية ، ففي عام ١٩٢٢ حضرت فرقة « جورج أبيض » .. ولاقت إقبالاً جماهيرياً كبيراً رغم انعدام وسائل الدعاية .. وكانت هذه الزيارة سبباً في حاسس الجزائريين لتكون فرق هاوية بدأتأتقديم أعمال مستوحاة من « ألف ليلة وليلة » باللغة الفصحى .. ولكنها تجاري لم يكتب لها النجاح لصعوبة اللغة الفصحى على جمهور تفتشي في الأمية ، ثم في عام ١٩٢٧ قدّمت مسرحية باللغة الدارجة لأول مرة وهنا استطاع العمل أن يجذب جمهوراً واسعاً .. وبدأت الظاهرة المسرحية تجد لها مكاناً في الحياة الجزائرية .. حتى أن فرقـة « فاطمة رشدى » عندما حضرت كان في استقبالها بمحطة القطار جمهور غير يفوق عدد الذين شاهدوا « جورج أبيض » ، وهذا يدل على ازدياد اهتمام المواطن الجزائري بالمسرح بمرور الوقت .

وحضرت ايضاً عروض استعراضية وغنائية لـ بيا عن الدين وبديعة مصابني ونادرة .. وحظت كل هذه العروض بإقبال عظيم حيث كانت الجزائر معزولة عن الوطن العربي ويتوقد شعبها لكل ماهو عربي ليحرج به بشكل منقطع النظير .. وقد التقى الاحساس بالمسرح الذي خلقته العروض المصرية هذه .. باحسان آخر ملح في الجزائر هو ضرورة التعبير الوطني والمطالبة بالاستقلال .. وتأسست حركة مسرحية هاوية في المدارس التي كانت تبنيها جمعية « علماء المسلمين » التي لعبت دوراً في الاصلاح الديني وقادت النضال من أجل فصل الدين عن الدولة وتطهير الدين من المخرافات وتشجيع العلم وكان يرأسها الشيخ عبد الحميد بن باديس « الذى كان على صلة بالشيخ محمد عبده » في مصر .. وقد شجعت هذه الحركة المسرح في مواجهة أصحاب الروايا (المشائخ) الذين كانوا يتبعون مع الاستعمار ويصفون المسرح بأنه رجس من أعمال الشيطان ، وفي مواجهة هذا كلفت الجمعية كل مدرسة بتقديم عرض سنوي في نهاية العام الدراسي ، وشجعت على زيادة عدد الفرق الماوية للمسرح .

■ وكيف اثر اندلاع الثورة على مسيرة المسرح في الجزائر ؟

— في مرحلة الكفاح الوطني الذي قادته جبهة التحرير الوطني قررتقيادة العامة تكوين فرقة فنية تكون مقرها تونس وتنطلق من هناك بجولات في الدول الصديقة وتقديم عروضها للجاليات الجزائرية ولالأصدقاء الثورة الجزائرية . وقدمت الفرقة عروضها في الاتحاد السوفيتي والصين ويوغوسلافيا والقاهرة .. وغيرها ، ومن العروض التي تم تقديمها مجموعة من تأليف المناضل المرحوم عبد الحليم روبيش : « نحو الور » و« تقتل الكفاح في المدن » ، و « المخالفون » و « تقتل الكتاب في الجبال و « أبناء القصبة » و « دم الأحرار » .

■ وهل أقصر تقديم هذه العروض على الدول التي تساند الثورة الجزائرية ، أم أنها داخل الجزائر وفي دول لاتساند قضيتها ؟

— في الجزائر طبعاً كانت هناك عروض وطية عديدة وكانت ظلماً من قبل الاستعمار ، لقد أستأنت المسرح الجزائري الجديد الذي قدم أعمالاً مثل « ثمن الحرية » و « مشاهد استعمارية » وهي عبارة عن لوحات تمثل حياة الجزائري وما يقاشه المواطن في ظل الاستعمار . وبالاضافة إلى عرضها بالجزائر قدمناها عام ١٩٥٣ في مهرجان الشبيبة الديمقراطية العالمية في بوخارست ، وقد شاركت الفرقة في كل مهرجانات الشبيبة الديمقراطية في وارسو عام ١٩٥٥ وموسكو عام ١٩٥٧ ، وقد وصل بها الأمر إلى حد تقديم هذا العرض في باريس وبالفعل تم حجز المسرح وامتلاً عن آخره بالمتفرجين وقبل البدء بدافتق أخطرنا الحافظ بقرار الغاء العرض ، مما اضطررنا للصعود إلى خشبة المسرح لأ الأخير الجمهور ولتحول كلمني إلى خطاب سياسي يدين الادارة والشرطة الفرنسيتين ودلت المifikat المؤيدة للجزائر والمعادية لفرنسا .. وعندما طلبت من الجمهور ان يسترد ثمن تذكرةه فوجئت بأن أحداً لم يسترد نقوده ... وأناء سنوات الكفاح طلبت القيادة ان تفكك في تنظيم المسرح الجزائري بعد الاستقلال ، وكان مشروع تأسيس المسرح الوطني الجزائري الذي انضم اليه اعضاء المسارح المختصة التي تم تأسيسها .. وتم تكوين هذه المؤسسة التي ساهم في بنائها فنانون كبار أمثال الفنانة كلثوم ونورية وعلى كويرت وحاج عمر وعدد كبير يبلغ الـ (٣٧) فناناً ، وقد عملت مديرًا للمسرح ومخرجاً للبراج ومحضراً للبراج والخطط السنوية وقدمنا في ظرف عشر سنوات (٤٨) مسرحية شاركنا بعضها في مهرجان « المانستير » و

«الحسامات» بتونس ومهرجانات دمشق وفلورنس بإيطاليا .. ومن أبرز العروض التي قدمتها بعد الاستقلال مسرحية «١٣٢ سنة تاريخ» وهي مدة الاستعمار .. وقد شاهد «تشي جيفارا» هذا العرض سنة ١٩٦٣ وجاء تعليقه : «قيل لي أنه ليس هناك مسرح في الجزائر ، وهذا أنا أشاهده مسرحاً ثورياً بعيوني» .

■ كيف تصديق لقضية «التعريب» في الجزائر ؟

— سبق القرار الرسمي للتعريب عروضات كثيرة ، فمثلاً عندما أسست مدرسة للتمثيل تبع المسرح الوطني قمت بتعريب المدرسة وعاونتني في هذا الفنان كرم مطاوع الذي كانت له مساحة إيجابية في تعريب التعليم وكذلك الفنان سعد أردش وألفريد فرج فقد ساهموا في التنشيط الثقافي في الأوساط الجامعية ، والتعريب معركة هامة خاضتها الجزائر وتضافرت فيها الجهود والمحاولات .

■ وما هي الملامح الحالية للمسرح الجزائري ؟

— لا استقرار في الفن ، والمسرح دائماً يعيش حالة تجريب ولا بد له أن يعيش الواقع الحالي ويعبر عن المحاجة المستجدة .. كما في البداية نعيش مرحلة ترجمة واقتباس النصوص العالمية وكان الانماط العربي قليلاً ، وكان هذا التفاعل في الأدب العالمي وفقاً لما يخدم قضيتنا ، قدمنا أعمالاً سوفوكليس وبرېخت ... وتنوعت أساليب المخرجين وأفكارهم في «عالل الحب» مخرج له طابع أكاديمي و «كانكي عبد الرحمن» تجربى ومجدد بشكل جذري وأنا كان هي الأساسي هو تفسير النص بأمانة وتقديم رسالة الكاتب بشكل جاد .

والأن بدأت مرحلة تشجيع المسرح الذى يتعامل مع النصوص القصصية وكان آخر ماقدم فى هذا الصدد مسرحية «الشهداء يعودون هذا الأسبوع» للروانى الطاهر وطار وقد نالت المسرحية الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج عام ١٩٨٧ وهى من اخراج الريانى شريف عياد .

رد أنور كامل على الدكتور رفعت السعيد

خلال «العقيب» على حوار مجلة «أدب ونقد» مع أنور كامل (العدد ٣٦ / ١٩٨٨)، كشف الدكتور رفعت السعيد في المجلة المذكورة (العدد ٣٧ / ١٩٨٨) عن الشاعر الذي يورقه: شبح التروتسكية، خاصة في الوقت الذي تعامل فيه الأصوات في الاتحاد السوفيتي منادية به «رد الاعتبار» إلى قائد اتفاقيه ألكتوبير ومؤسس الجيش الأحمر والأمية الشيوعية: ليون تروتسكي (١٨٧٩ - ١٩٤٠)، شهيد الثورة البروليتارية العالمية، وضحية التشويه السтаليني للثورة^(١).

لقد شن الدكتور رفعت السعيد المؤرخ الخالص لهنري كوريل (١٩١٤ - ١٩٧٨) - مؤسس «المجربة المصرية للتحرير الوطني» (١٩٤٣)، وأحد مؤسسي «المجربة الديموقراطية للتحرير الوطني» (١٩٤٧)، وقاد «مجموعة روما» المهاجرة، وأزيز الستابلينيين المصريين - هجوماً ضارياً على التوربين المعادين للستابلينية، الذين عرفتهم حركة اليسار المصري بين عامي ١٩٣٥ و١٩٥٢، مركزاً بشكل خاص على جورج حنين (١٩١٤ - ١٩٧٣)^(٢) وأنور كامل.

وقد اتهمهم بعدد من الاتهامات الباطلة :

- (١) أنهم حصروا نشاطهم داخل الأطر المحددة للإبداع الفنى؟
- (٢) أنهم حصرروا كتاباتهم داخل إطار اللغة الفرنسية؟
- (٣) أنهم كانوا ي Ashtonion بالاستبعاد القانونى من القمع؟
- (٤) أنهم غلوا عن مثلهم التبردية وتغلووا إلى «معادة الشيوعية».

وفي السطور التالية رد على هذه الاتهامات :

١ - عهم حصر النشاط داخل الأطر المحددة للإبداع الفنى

كان بين التوربين المصريين المعادين للستابلينية عدد من الفنانين التشكيليين والشعراء والأدباء ، من بينهم يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦)^(٣) وكامل اللمسان (١٩١٥ - ١٩٧٢)^(٤) وجورج حنين

وفزad كامل (١٩١٩ - ١٩٧٣)^(٥). وحتى هؤلاء والذين لم يكونوا يمثلون كل الكوكبة التورية المعادية للستالينية ، لم يحصروا نشاطهم داخل الأطر المحدودة للأبداع الفنى ، فقد كتبوا جمِيعاً في المسائل السياسية — الاجتماعية والتاريخية والملحمة ، سواءً أكان ذلك في كراسات أم في مقالات حفلت بها مجلتا « النطُور » و « المجلة الجديدة » ، كما شاركوا في النضال السياسي في مصر من خلال العديد من الهيئات التجمعية ؛ وأذروا بشكل خاص جماعة « الخبر والجريدة » التي أسسها أنور كامل — زميلهم — الذي أصدر خلال الأربعينيات بتأييد منهم العديد من الكراسات الداعية إلى تحرير الطبقة العاملة ، وإلى إلغاء المجتمع الطبقي ، وإلى مناهضة الصهيونية ، وإلى ربط الكفاح العمالى للاستعمار البريطاني بالكفاح من أجل التحرر الانساني الشامل ، وإلى استقلال الحركة العمالية عن البيروقراطية الستالينية .

٢ — تهمة حصر الكتابات داخل إطار اللغة الفرنسية

إذا كان صحيحاً أن جورج حنين ولطف الله سليمان قد كتبوا جانباً من أعمالهما باللغة الفرنسية ، وإذا كان صحيحاً أن العدد الأول من نشرة « الفن والجريدة » قد صدر باللغة الفرنسية ، فإن هذا لا يعني أن الثوريين المعادين للستالينية قد حصرروا كتاباتهم داخل الأطر الفرنسية .

فهم على سبيل المثال أصدروا مجلة « النطُور »^(٦) — لسان حال جماعة « الخبر والجريدة » — وتولوا إصدار مجلة « المجلة الجديدة » بين عامي ١٩٤٣ و ١٩٤٤^(٧) ، وأعربوا عن وجهات نظرهم باللغة العربية على صفحات هاتين الجلتين . كما أصدر أنور كامل كل كراساته باللغة العربية وهي :

١ — الكتاب المنبوذ (١٩٣٦)^(٨)

٢ — مشاكل العمال في مصر (١٩٤١)^(٩)

٣ — الصهيونية (١٩٤٤)

٤ — لا طبقات (١٩٤٥)^(١٠)

٥ — أفيون الشعوب (١٩٤٨)

كذلك أصدر أنور كامل ولطف الله سليمان كتابهما « آخر جوا من السودان » باللغة العربية في عام ١٩٤٧^(١١) .

٣ — تهمة الشمول بالاستبعاد القانوني من القمع

يبدو أن الدكتور رفت السعيد قد نفى وهو يشير إلى المادة ٩٧ أو بـ من قانون العقوبات التي تجرم الدعوة إلى الشيوعية وفق تعاليم ستالين أن هذه المادة لا تعنى أن الثوريين الداعين إلى الشيوعية وفق تعاليم ماركس أو تروتسكي أو روزا لوكمببورج كانوا مستثنين من القمع القانوني .

إن ترسانة القوانين القسمية لا يمكن اختصارها — كما يفعل الدكتور رفت السعيد — إلى المادة المذكورة ، خاصة في بلد عاشر الجانب الأكبر من تاريخه المعاصر في ظل الأحكام العرفية^(١٢) . وقد حكم مناضلو الحزب الشيوعي المصري في عام ١٩٢٤ قبل ابتداع هذه المادة ، وذلك استناداً إلى المادة ١٥١ من قانون العقوبات .

ويتجاهل الدكتور رفعت السعيد الواقع التاريخي الذي يتمثل في مصادره أغلب كراسات أنور كامل ، واجبار مجلة «التطور» على الاحتجاب ، وإغلاق «المجلة الجديدة» بقرار من المحاكم العسكرية العام ، واعتقال أنور كامل^(١٣) ورمسيس يونان ولطف الله سليمان^(١٤) وإدوار المطراط^(١٥) وأخرين كثيرين أكثر من مرة طوال الأربعينيات وأوائل الخمسينيات رغم أنف المادة المذكورة التي يزعم الدكتور رفعت السعيد أنها كانت تستثنى من القمع .

لقد عرف الثوريون المعادون للستالية في الأربعينيات والستينيات الروتسكيون في السبعينيات والثمانينيات^(١٦) طريقهم إلى سجون الطبقة السائدة التي كانت تنظر إليهم على الدوام بوصفهم معادو هدم لأركان الميكل الاجتماعي السادس^(١٧) ، وذلك في حين أن العناصر الستالية عرفت القمع بغية غير مخلودة ، خاصة خلال الفترة المتقدمة من عام ١٩٤١ إلى عام ١٩٤٥^(١٨) ، وبماش واسع للتحرك العلني اعتباراً من عام ١٩٧٥ .

ويتحدث الدكتور رفعت السعيد عن الستاليين الذين بقوا ، والثوريين المعادين للستالية الذين اندثروا (رغم أنف المادة القانونية المذكورة) ، فكيف كانبقاء الستاليين بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٧٠ واندثار الثوريين المعادين للستالية بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٧٠ ؟

لقد أدت سياسة الستالية تجاه الزراع العربي – الصهيوني إلى تهميش القوى المتنامية إلى الماركسية في العالم العربي بوجه عام . وبطأ تلاشت تحالفات الثوريين المعادين للستالية الذين لم يكونوا قد توصلوا بعد إلى الانصهار في تيار واحد متميز^(١٩) ، فإن الستالية المصرية بقيت ، خلال الجزء الأكبر من الفترة المذكورة ، بوصفها مجرد تابع للناصرية ثم حلت تبعيتها واندرج قادتها في إطار المؤسسات الناصرية السياسية والأعلامية والسرية^(٢٠) .

٤ - ثيمة التخلّي عن المثل التردية والتحول إلى معاداة الشيوعية

يزعم الدكتور رفعت السعيد أن الدليل على ذلك هو كراس «أفيون الشعب» الذي أصدره أنور كامل في أواخر ١٩٤٨ – لكن هذا الكراس ليس معادياً للشيوعية بل هو معاد للستالية^(٢١) . وبرغم التحفظات التي صدرت عن كثirين فيما يتعلق بمفهوم أنور كامل عن البيروقراطية الستالية وجهر سياستها الخارجية فمن الواضح أن أنور كامل ينتقد الستالية من زاوية الدفاع عن مصالح الطبقة العاملة والحركات التحررية المعادية للأمريكية وللصهيونية .

ولا يمكن لأحد أن يسمى نقداً كهذا للستالية معاداة للشيوعية ، إلا إذا كانت الشيوعية تعنى عنده تكريس انتقام العدالة الاجتماعية ، وتسرع الطبقة العاملة سياسياً ، واستئثار دكتاتور بالملك والسيادة ، وتزوير التاريخ التوري لحساب البيروقراطية ، وخيانة الشعب الفلسطيني بيعمه للصهيونية^(٢٢) .

والدهش أن الدكتور رفت السعدي يتم أثور كامل بمعادة الشيوعية ، حتى بعد أن كرر الأخير. التزامه الثوري الأصلي تجاه شعار «الثورة العالمية» حين أجاب عن السؤال الخاص بقرار تقسيم فلسطين في المهرجان الذي أقيم تمهيدها ملحة «أدب ونقد» !

الخواص:

- (١) انظر صحيفة أنياء موسكو السوفيتية (العدد ١٢٥ / ٢٠ مارس ١٩٨٨ / ص ٦) . أما خارج الاتحاد السوفيتي فإن آخر الأنباء تشير إلى أن المفكر الإلزامي سمير أمين قد وقع على البيان العالمي الداعي إلى رد الاعتبار إلى تروتسكي ولكل جماعات المناضلين الذين تعرضا للقمع الساتلي .

(٢) قال الروائي الفرنسي الكبير أندريله مالرو في أواخر عام ١٩٣٩ عن جورج حين إن «المذوج الأكفر ذاك» للمنتقم الثوري المعاصر في مصر، بينما وصل الأمر بالدكتور رفعت السعيد إلى حد تصويره في صورة الشاهق الضيق الأفق، الذي يقطع النيل الكهربائي لانفاس اجتماعات الآخرين .

وفي تعقيب الدكتور رفعت السعيد على حوار مجلة «أدب ونقد» مع أنور كامل يعلن الأول أن جورج حين كتب «مثلاً» بعنوان «قاموس للاستخدام البورجوازي» وأن هذا القاموس «أثار استياء ودهشة الكثيرون» حيث وصفته صحيفة «البورص اجيسيان» بأنه «كلام شاب مسكن» . وال الصحيح أن جورج حين لم يكتب «مثلاً» بل كتب عدداً من المقالات في قاموس حربه عديدون . وال الصحيح ثانياً أن عنوان القاموس لم يكن «قاموس للاستخدام البورجوازي» بل كان «قاموس لاستخدام العالم البورجوازي» . وال الصحيح ثالثاً أن القاموس لم يحر - حسب المعلومات - غير استياء قارئة نشرت تعليقاً عليه في «البورص اجيسيان» ووصفته بأنه «كلام شبان مساكن» دون أن تحدد أن ماقصده بشكل محدد هو كلام جورج حين وحده .

ومع ذلك فماذا في هذا القاموس؟ خطأ مثلاً : «فوضى = انتصار الروح على اليقين» . لا يصف العالم البورجوازي «انتصار الروح على اليقين» بأنه «فوضى = جذير بالقص» خطأ مثلاً آخر : «شرعية = لجام الشعوب» . ألم نقل مع القائلين إن مجلس الشيوخ هو «فرملة التولدة»؟ من الواضح أن الذي يمكن أن يست Leone من قاموس كهذا إنما هو العالم البورجوازي وليس العالم البروليتاري بائ حال .

(٣) رئيس بونان هو صاحب كتاب «غاية الرسام المعاصر» . (١٩٣٨)، ورئيس تحرير مجلة «المجلة الجديدة». دخل السجن في العهد الملكي وعارض قيام دولة إسرائيل .

(٤) كامل اللسان عرض فيلم «السوق السوداء» ومريد باز من مریدی بالبر يكاسو في مجال الرسم . شهر بالشاشة في لوحة «عدم التدخل» (١٩٣٨) .

(٥) فؤاد كامل هو شقيق أنور كامل . رسم عدداً من أغلفة كراسات أخيه . شارك في تأسيس جماعة «الفن والحرية» وف مجانية «التطور» و«المجلة الجديدة» . كذلك شارك في جميم معارض «الفن والحرية» .

(٦) صدر من مجلة «التطور» سبعة أعداد ثم أُجبرت على الاحتجاب إثر تدخلات من الرقابة والسرى الملكي والسفارة البريطانية.

(٧) دافعت «المجلة الجديدة» عن الاتحاد السوفييتي ضد المuron المترى دون أن تؤيد البروغرافية السالبة.

(٨) صدر قرار من مجلس الوزراء بمنع «الكتاب المبوز» من التداول بعد أقل من أسبوعين من صدوره . وكان موضع تحقيق بولسي .

(٩) صدر قرار بمنع تداول كتاب «مشاكل العمال في مصر» من الحكم العسكري العام .

(١٠) حبس أنور كامل بسبب كتاب «لatriques» لمدة شهرين تحت التحقيق .

(١١) حققت النيابة مع أنور كامل ولطف الله سليمان بسبب كتاب «أخرجوا من السودان» .

(١٢) من حيث لا يدرك تورط الدكتور رفعت السعيد في تبييض وجه الدكتاتوريات القمعية التي حكمت البلاد .

(١٣) بلغ مجموع فرات اعتقال أنور كامل ثلاث سنوات خلال خمس سنوات .

(١٤) كان لطف الله سليمان آخر مناضل يخرج من السجن في قضية ١١ يوليو ١٩٤٦ الشهيرة .

(١٥) اعتقل أدوار الخراط من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٥٠ بتهمة تأسيس حلقة تروتسكية في الإسكندرية (انظر مجلة «الشاهد» ، عدد أبريل ١٩٨٨ ، ص ٨٦) .

(١٦) عرفت السبعينيات والثمانينيات ثلاث قضايا «تروتسكية» هي القضايا ٥٩٠ لسنة ١٩٧٥ و ٥٢٤ لسنة ١٩٨٠ و ٧٠ لسنة ١٩٨٥^(١) ، وقد بلغ عدد من جبوسوا في هذه القضايا نحو ثمانين شخصاً ، هذا بالإضافة إلى قضايا شوعية أخرى ، شملت عناصر ظهرت أحماها في القضايا «التروتسكية» المذكورة .

(١٧) انظر الصحف الرسمية الصادرة في القاهرة في يوليو - أغسطس ١٩٧٥ و يناير - فبراير ١٩٨٥ و خطب السادات التي ندد فيها ببروتسكي والتروتسكية خاصة إثر انتفاضة ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧ .

(١٨) لم يدخل السالبيون من الاعراف بوطاط المستعمرات الانجليز مع نشاطاتهم .

(١٩) رغم تلاشي هذه الجماعات الصغيرة فإن مناضليها لم يغروا بالخور بعد الناصر مثلما فعل السالبيون .

(٢٠) الاتحاد الاشتراكي ، أخبار اليوم ، روزا يوسف ، تنظيم طبعة الاشتراكيين السرى ، الشهر بكتابه التقارير عن اليساريين المعارضين للحكم البونابرتى .

(٢١) يدعو السوفيت الآن إلى التغيير الحاد بين مفهوم الشيوعية ومفهوم الستالينية . وقد اعتبر العامل الشاب فاليري بيسجين هذين المفهومين متعارضين ودعا إلى القضاء على الخلط الكل أو الجزئي بينهما (انظر صحفة « أنباء موسكو » السوفيتية ، العدد ٦ / مارس ١٩٨٨ / ص ١٣) .

(٢٢) المقالات التي تناولت الصحف السوفيتية الآن حول هذه الجرائم تحمل من كراس « أفيون الشعوب » قطرة في عين أو نقطة من طوفان .

(أ) كان من أسباب القضية ٧٠ لسنة ١٩٨٥ « نشاط المعتقلين ضد وجود إسرائيل في معرض القاهرة الدولي للكتاب ». وقد تحول المؤتمر الصحافي الذي نظمته نقابة المحامين يوم الثلاثاء ٢٢ يناير ١٩٨٥ — خدمة اعتقال المعتقلين في القضية المذكورة — إلى مؤتمر سياسي جماهيري حاشد ضد التطبيع ضد الوجود الصهيوني وتضامناً مع المعتقلين . ورداً على سؤال أحد الصحفيين حول الرسم القانوني للمعتقلين ، أجاب أحد نواب الملالي عضو مجلس النقابة : « إن وضع هذه الجماعة داخل التاريخ . فلكل شارك إسرائيل في المعرض ، اضطررت الحكومة أن تحرر زوار الفجر لكي « تؤمن » مباحث أمن الدولة » أمن » الجناح الإسرائيلي في المعرض » (انظر : « المواجهة » ، الكتاب الرابع ، أبريل ١٩٨٥ ، ص ٥٦) . وقد امتد التضامن مع المعتقلين إلى خارج مصر ووزعت بيانات التضامن معهم في جميع القارات .

رد على الرد

د. رفعت السعيد

لعل لا أحجام أذ أقرر احترامي للأستاذ أنور كامل كواحد من المفكرين الذين لمعوا فترة ما في سماء الثقافة المصرية .

ولعل الأستاذ أنور كامل لاينكر أنني كنت أول من اهتم بي دوره وسجله كتابة وكانت محاورى المنشورة الأولى مع أنور كامل في ١٤ / ١٩٦٩ .

ولعله وغيره من التروتسكين لاينتفون . فالواقع أسطع من أن ينفي — أنني كنت أول من نسب في تاريخهم بحثاً عن الحقيقة ، ونشرت كل ما اعتقدت أنه جزء مكون للحقيقة التاريخية ، وانني واصلت ذلك البحث بالإضافة والتصحيح جهد طافقي وهو الأمر الذي لم يفعله أى منهم ، ولا أى من هؤلاء الذين يمحجون عن صناعة الطعام حتى إذا ما إمتد السماط أتوا ليتهموا ثم يশتموا أو يعبروا عن اشتراكهم بينما التاريخ كله تحت أيديهم ، ولم يتجرأ أحد منهم — في الزمن الصعب — عندما كانت الكلمات تفلت بصعوبة لم يتجرأ أن يقوله بكلمة عن تاريخه وتاريخ زملائه .. وأنا — وغدوا أذ أقولها — فعلت ذلك وحدي . وحتى الآن وعندما أصبح القول سهلاً — من الناحية القانونية — لكنه — يحتاج جهد .. فإنهم يجدون أن الاكتفاء بالنقد أسهل من الفعل حتى بالنسبة لتأريخهم .

.. ولعل ما يغضب السادة التروتسكين مني .. قوله أنني لم أقل عن تاريختهم ما يكفى بينما

أعتقد — بالمقارنة مع الآخرين فعلاً وتصالاً وحاجماً وتأثيراً — أني اعطيت تاريخهم من المساحة والاهتمام فوق ما يستحق ، وبالرغم أنني أفتح صفحات كتبى لكل إضافة صحيحة او تصويب صائب إلا أننى أؤكد وبصراحتى لست من يخضعون لأى انتزاز ، ولست من يرضون البعض بإضافة ما هو غير صحيح ، وأؤكد واكررها أنى أعطيت الحركة التروتسكية — على ضالة دورها في تاريخ مصر — بأكمل ما تستحق وأنها بمحاجتها و فعلها الحقيقي كانت تستحق أقل مما كتبت عنها فعلاً .. ومع ذلك فإننى لا أختكر الكتابة فى التاريخ ، و تاریخکم أمامكم وأنتم الأجدar بمعرفته فلم لا تكتبون؟ ! أعتقد أن هذا سؤال يمس جوهر الأمر .. والاجابة عليه ترسم كل خلاف ، ففضلوا فاكتبوا تاریخکم فماذا يمسكم ، ان وجدتم شيئاً مشرفاً أن تقولوه .. وتدونوه .

أما عن ملاحظات الأستاذ أنور كامل فلى عليها ملاحظات :

• إشارة إلى شعار «الفن معلم بارود» كدليل على تقدير متميز ومنعزل عن الصراع الطبقي امر طبيعي لكنى لم أنس كل ماقلت عن كتاب «مشاكل العمال في مصر» وبالمناسبة لعلك نسبت عبارة هامة وردت على غلاف الكتاب بأنه «بعث اقتصادي مقدم الى وزارة الشئون الاجتماعية» [١] والكتاب لدى ان شئت نسخة منه] .. بما يعطي الأمر كله موقفاً اصلاحياً واضحاً لعله ينسق مع مجمل مواقفكم المذكورة جلدي الصراع الطبقي ، والتي يمكن تلخيصها في عبارة لكم تقول «والرغبات — اذا توالي عليها الكبت — اما ان تنفس عن نفسها بالهستيريا [لاحظ الكلمة هستيريا] واما ان تدفع صاحبها الى احداث التغيير المقول ، والهستيريا [لاحظ الكلمة مرة أخرى] قد تصب الفرد في خطط الصخر برأسه ، وقد تصب الجماعات فتقابل عربات التوأم ، وخطم فوانيس الحكومة ، وقد تنبت الهستيريا ، وانحرت الدعوة الى احداث التغيير المقول » [أنور كامل — أفيون الشعب — مطعة الرسالة — ديسمبر ١٩٤٨ — ص ١٤] .

أليست هذه نزعة اصلاحية واضحة ، ترسم العمل الثوري الفردى والشعبي بأنه مجرد هستيريا ..

• أما عن استخدام اللغة الفرنسيّة في الكتابة .. فذلك امر لا بد ان يلفت نظر الباحث ، وقد اشرنا اليه بالنسبة لجورج حين ولغيره من غير التروتسكين ، فهو ظاهرة تعبّر ايضاً عن عزلة عن الشعب بل وترفع عنه .

ولكن الأمر لم يكن مجرد عدد واحد من مجلة «الفن والحرية» فالعدد الثاني والأخر أيضاً كان نصفه بالفرنسيّة والنصف الآخر إحتلت معظمها قصيدة منثور لأنور كامل بعنوان «الروح الفنان العظيم محمد منور» لعلها أكثر تعقيداً — رغم لغتها العربية — بل واستعصار على الفهم بأكثر من المقالات المكتوبة باللغات الأجنبية لمن لا يعرّفون منها حرفاً .. اما المنشور الوحيد «بيجا الفن المنحط» فقد صدر ايضاً بالفرنسية .. [وبالمناسبة لدى نسختان اصليتان من عدد الفن والحرية ان شئت الاطلاع عليهما وكذلك نسخة اصلية من المنشور] .

• أما عن موضوع المادة ٩٧ أ — و ٩٧ ب فانتي لم ازعم أن إضطهاداً ما لم يقع على التروتسكين بل لعل اشرت الى القبض عليهم أكثر من مرة في دراسات لكن هل يتذكر الأستاذ أنور كامل حكماً بالسجن واحداً صدر على تروتسكي لأنه أقام تنظيماً تروتسكياً .

أليس هناك فارق بين أن يقضى عليك شهراً أو شهرين وبين أن يحكم عليك بالسجن خمس سنوات أو ثمانية أو أكثر ..

ويتاهي الأستاذ أنور كامل بأن مجموع ما قضاه في المعتقلات ثلاث سنوات ، فهل سأل نفسه عن السر في أنه ومنذ ديسمبر عام ١٩٤٨ [عام صدور كتابه أفيون الشعب] لم يمسه أذى بل نال وظيفة مستقرة ومرموقة .. وهل قارن بين الثلاث سنوات وبين العشرات من السنوات .. وهل سأل نفسه إذ يعترف بأن بجمل الحركة التروتسكية قد توقفت عن النشاط وعن البعض طوال الخمسينيات والستينيات وقسم من السبعينيات .. هل سأل نفسه عن السب؟ وعن السر؟ .

* ثم نأتي إلى موقع تروتسكى والتروتسكية ، فالأستاذ أنور يسمى تروتسكى بأنه قائد انتضاضة أكتوبر ، ومؤسس الجيش الأحمر والأمية الشيوعية .

فهل هذا صحيح؟ هل قرأ الأستاذ أنور تاريخ ثورة أكتوبر جيداً ، وهل عرف مدى رفض تروتسكى لفكرة الثورة في بلد واحد هو روسيا مالم تهضم كل البروليتاريا العالمية في ثورة عالمية شاملة؟ .

ويزعم الأستاذ أنور أن المعركة كانت بين ستالين وتروتسكى وهو هنا يزتكب خطأً فادحاً فأصل المعركة كانت بين لينين وتروتسكى ..

وفي عام ١٩١١ كتب لينين مقالاً بعنوان « صبغة الحياة عند يهودا الصغير تروتسكى » [المجلد ٢٠ ص ٩٦] وفي نفس العام كتب لينين مقالاً آخر بعنوان « بصدق دبلوماسية تروتسكى » قال فيه « يستحيل الجدال مع تروتسكى لأنه ليست عنده أية آراء » [المجلد ٢١ - ص ٢٩] . وقد ظل تروتسكى منشقاً ولم يقبل في صفوف الحزب البلشفى إلا عام ١٩١٧ أي عام الثورة ..

وبعد الثورة كان لينين هو أول من هاجم اخترافات تروتسكى وكتب « مرة أخرى عن النقابات وعن أخطاء الرفاقين تروتسكى وبوخارين » وقد اتهم لينين تروتسكى في هذه الدراسة بالتكللية والعداء للحزب [المجلد ٤٢ - ص ٢٦٤ - ٢٦٥] . كتب في يناير ١٩٢١ .

بل ان هناك مجلداً ضخماً من ٨٥٦ صفحة صدر في موسكو بعنوان « لينين - ضد الانهزامية البيئية واليسارية ضد التروتسكية » [دار التقدم - موسكو] وقد ضم مجموع مقالات وكتابات لينين في هذا الصدد .

التروتسكية إذن لم تكن نزععة معادية للستالينية ، بل هي في الجوهر معادية للينينية أيضاً . وهذا تسقط كل أوهام أنور كامل عن القول بأن « البريستوريكا » هي رد اعتبار للتروتسكية ، فما كان للبريستوريكا ان تتقى لمقولات وكتابات لينين ضد تروتسكى والتروتسكية .. لكن الغريب هو أن يائى أنور كامل الآن ليعلن تروتسكية في حين انه قد اكدى في حوار مسجل ومنتشر .. « ان فكرأ كهذا (يقصد الفكر التروتسكى) لم يكن من الممكن أن يظهر ويبلور الا من خلال تنظيم سياسي وجورج حين لم يكون تطليماً سياسياً » .

ثم يتحدث عن نفسه قائلاً « كنا يساريين ، لكن لم تتع لنا فرصة دراسة أفكار ستالين وأفكار

تروتسكي والمفاصلة بينما » [محضر نقاش أجري مع أنور كامل في ١٤ / ٩ / ١٩٦٩] . وقد نشر هذا المحضر في عام ١٩٧٢ ولم يتفضل أنور كامل بمنفي ماجاه فيه .

• أما عن اتهام جورج حنين بأنه كان يفرض وصايتها المالية عليهم فلست صاحبه بل هو نفسه صاحبه يقول أنور كامل ردًا على سؤال « لماذا توقفت مجلة التطور » « كان جورج حنين هو الضامن المالى للنسخة وعندما إنفصلت عن جماعة « الفن والحرية » سحب الضمان فسحب تاريخ المجلة وتوقفت عن الصدور » [محضر النقاش السابق الاشارة اليه] .

• أحيرنا نألى كتاب « أفيون الشعب » .. ولبذا بالتوقيت .. كانت مصر تعانى من وطأة الإرهاب دموى ، وحملة عداء للشيوعية لم يسبق لها مثيل ، وحجم السجون والمعتقلات يطمحن من إسحاق أمور كامل بالستالينيين وبدلاً من أن يواجه أنور كامل الإرهاب فى مصر ، والاعقابات فى مصر ، والتغذيب فى مصر .. أصدر كتابه ليهاجم الاتحاد السوفيتى ، ولبيك ان هناك استعمار أمريكا و« استعمار روسيا » [ص ٥٩] .

ولكن لكن يعرف القارئه حقيقة المدف من الكتاب الذى صدر فى هذا الوقت الصعب عليه ان يقرأ ويتمكن فى الأسطر الأولى من الكتاب « قضيت ما إنصرم من حيائى العامة فى محاربة الأفيون ، وأعنى بما أنصرم من حيائى العامة الفترة التى إنقضت بين ظهور أول كتاب فى سنة ١٩٣٦ وصدور هذا الكتاب فى سنة ١٩٤٨ ولكننى — بعد هذه السنوات الطوال — .. أدركت باللساخية المريرة فيما ادركت انى الذى تحملت ماتحملت فى محاربة الأفيون كت صريع الأفيون .. وسوف أحارب الأفيون الذى اكتشفت انى كت صريعه » [ص ٢ ، ١] .

.. هل للكلمات معنى آخر ، المعنى واضح ، تماما ، وقد صدر هذا الكتاب ليحمى صاحبه من الاعتقال ولينحه مرقاً سهلاً ومرىحاً استمر لفترة طويلة ، حتى في زمن عبد الناصر الذى يصب الآن جام غضبه عليه .. بينما كنا نحن في السجن وهو ينعم في عهد عبد الناصر بلدة الصمت المرخ .



الحياة الثقافية

الأكلون لحومهم

صلاح عيسى

قالت لي أديبة عربية صديقة ، كانت في زيارة أخيرة للقاهرة ، الثقت خلافاً عدده كبير من الأدباء والكتاب ، أنها شعرت بفجيعة مرّة ، لأنها لم تلق بأديب مصرى يمدح أدبياً آخر ، أو يعجب بما يكتب ، أو يحترم له تارياً أو موقفاً ، وإنها دهشت لأن الحرب التي يشنها الأدباء والكتاب اليساريون والقدميون والوطنيون كل على الآخر ، وضد المابر الثقافية التي تعرّف عنهم - ومنها هذه الجملة والمصيحة الثقافية في المجريدة التي تصدر عنها أكثر ضراوة من حربهم ضد اليدين بالأشخاص ومؤسائهما ، ولابدّعاه .. ثم سألت : ماذا حدث ؟

وتحلّب الشجاعة أن نعرف أن الظاهرة حقيقة ، فتلك هي الخطورة الأولى لكي تتجاذر الحالة السينكولوجية المرعبة ، التي تدفع الجميع لتراث الجميع . وهي حالة موضوعية لما يُسمى ذاتياً ، تخص فرقاً من الأدباء والكتاب وأساتذة موضعية تتعلق بالتطورات التي حدثت وتحدث في الأمة والوطن ، وتأثيرها الجانبي على جماعة المثقفين . فمن النوع الأول هناك المبالغة في عبادة الذات ، وهناك الذين الذي يقعن بشجاعة العرب ضد الأصدقاء لعجزه عن تصحيات الحرب ضد الأعداء . وهناك المنافسات حول الصعود ، أو الرزق ، فضلاً عن الثارات والأحقاد الصغيرة ، والإحن الشخصية ، وغيرها من سماح التفوس .. وقيل هذا وهذا هناك نشاط هوامش الأدباء والمثقفين وكشافيم الذين يروّهون أن النطاول والابتزاز ، قد يعمدهم كتاباً وأدباء وفنانين .

وما كان يمكن لهذه الأسباب الذاتية ، أن تأخذن هذا الحجم ، أو تفترض هذه الحالة من أكل الذات ، لولا الأسباب الأكثر أهمية ، وأهمها : حالة الإحباط القومي التي ولدتها هزيمة ١٩٦٧ ، وما تلاها في عقد السبعينيات ، وتلك جماعة المثقفين بالهجرة أو الاعتقال أو الانفصال عن الذات ، وحالة المبروعة التي سادت في أعقاب مقتل السادات ، وانته الاستقطاب في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية .. تلك جميعها عوامل ، أثبتت - عملياً - وجود ضمير اجتماعي للمثقفين والأدباء اليساريين والقدميين ، فأصبحنا جهنا « روبنسون كروزو » أفراداً يأكلون داخلياً ، وبخلطون بين « الفقد الذاتي » - وهو أسلوب التعامل بين الأصدقاء والملفقاء - وبين « الشهير » وهو أسلوب الحرب مع الأعداء ! .

إنما نكون في أي وقت بحاجة إلى إحياء « ضميرنا الجماعي » كمثقفين تقدميين قدر حاجتنا ، وحاجة الوطن إلى ذلك الآن . وبناء جماعة مرجعية هو الخطوة الأولى لذلك .. وهي المهمة التي تحمل الموارد حول إنشاء رابطة مستقلة للأدباء والكتاب القدميين والوطنيين ، هي الخطوة الأولى للخروج من تلك الحالة المزريّة التي نعيشها نأكل لحومنا ، ليُفتقد علينا أعداء الوطن وأعداؤنا .. فهل منْ فاعلون ؟

جزر مضيئة في بحر مظلم

كامل رمزى

عناء شديد وتنشأ مكبلة بالاغلال ، وتحاصر عروضها في أضيق نطاق ، وتغير في المخازن ، وباتالى يطويها السينما فتجلب المزيد من اليأس لصناعها ومدعها .. لنتظر إلى بعض التفاصيل .

منذ عقدين من الزمان ، كان من الحزن — حكم القانون — أن تعرض كل دار عرض فيما تسجليا في كل حفلة ، وبالطبع كان لا بد أن يتغنى في النسخة المعروفة الحد الأدنى من الجودة ، سواء من ناحية الألوان أو الصوت أو وضوح الصورة ، كما كان يطبع من الفيلم عدة نسخ لكي تغطي دور العرض ... ومثل الكثير من القوانين في بلادنا بدأت قوتها تختفت وتتضاعل ، حتى تلاشت تماما ، وأصبح الآن — من المسمى أن يفاجأ المخرج بعرض فيلم تسجيلي في أي دار عرض ، سواء تبع القطاع الخاص أو القطاع العام .

وإذا كان قانون عرض الأفلام التسجيلية في دور السينما مات موتا بطينا ، فإن مهرجان الأفلام التسجيلية ، والذي كان المركز القومي للسينما ينظمه سوريا ، منذ العام ١٩٧٠ ، أصبح بالشكه ومات فجأة ، بلا سبب أو مبرر .. ومهما قيل من مأخذ على ذلك المهرجان الذي استمر عشرة أعوام ، فقد كان من المنطقى ومن الممكن علاج أوجه القصور التي يعاني منها بدلا من إصدار حكم الاعدام عليه ، خاصة وأنه ، على أقل تقدير ، كان يتيح الفرصة أمام السجليين في أن يشاهدو أعمالهم ، وأن يثروا التفاسير بهم ، فضلا عن تشجيع المبدعين منهم .

كم هي بعيدة عن الصدق تلك الصورة الخلابة التي تعطينا الأفلام الفائزة ، في هذا المهرجان ، عن المستوى العام للسينما التسجيلية ، فهذه الأفلام القليلة التي نالت الجوائز ، بقوتها ، وشجاعتها ، وطاقتها الابداعية ، ودفعت أصحاب الأفلام إلى الإشادة المطلقة بذلك السينما التي جرت المادة على النفع العام عنها ... ولكن الأمر يختلف تماما بالنسبة لن آتيحت له فرصة مشاهدة محمل نتاج السينما التسجيلية ، في الأعوامالية الأخيرة ، ذلك أنه سيدرك أن هذه السينما تعالى من آفات وأمراض مزمنة ، من المهام والمفدى أن يكشف النقاب عنها ، وعن الظروف والملابسات التي أدت إليها ، خاصة وأن الأفلام المزيلة ، المخالفة القوى ، تحلى ، للأسف الشديد ، من الناحية الكمية ، العدد الكبير ، بها تبدو الأفلام التي صفق لها الجميع ، مجرد جزر قليلة متبايرة ، في بحر مظلم .

أمام لجنة التصفية ، تم عرض ما يقرب من ثلاثة فيلم .. استبقت منها ، مع الرأفة ، حبس الكمية ، وجاءت لجنة الحكم لتجحب العديد من الجوائز ، وتحتفظ بقية الجوائز إلى ما يقرب من مثل عدد الأفلام التي شاهدتها .. وأخيرا ، أمام بعض النقاد وقطاعات صغيرة من الجمهور ، عرض القليل من الأفلام المزيلة ، والتي لا تغير ، جوهريا ، عن المستوى المتدنى للسينما التسجيلية . تلك السينما التي تحتاج لكشف حساب — وليس تصفية حساب — فهي ، كما سيتضح لك حالا ، ضحية قبل أن تكون مذنبة ، تولد في

وعملت ، بكل إرادتها على تطويرها والوصول ببعض أفلامها إلى ذلك المستوى الرفيع الذي يبرر الأنتظار ومنح السينما التسجيلية — ككل — حجمًا أكبر بكثير من حجمها الحقيقي.

أما عن سمات « إهال التسجيلين لفهم » فيتمثل في العديد من المظاهر ، هل أوضحتها مانعالي من النسخ الوحيدة للكثير من الأفلام — من تشوهات الألوان وإعتماد بعض أجزائها وخشونة الموناج وسوء تسجيل الصوت وإضطراب مطابقته للصورة . وربما كانت الحالة المتدبرة للعامل هي السبب في عدم جودة الأشرطة السينمائية عموماً — سواء الروائية أو التسجيلية — ولكن فساد النسخ التي يتم الحديث عنها هنا تشي بأن أحداً لم يكتثر بتوفير الحد الأدنى — الذي يمكن ت توفيره بالفعل — لجودة الشريط ، وتشي أيضًا بغياب آئنة معايير أو مواصفات يهم بها تسلم « المنتج » — بفتح الناء — من المعامل .

وإذا تركنا مسألة التدقن الصناعي جانبًا ، ستجد أن الأفلام التسجيلية ، في عمومها ، تحتاج لوقفة أمام ماقدمه ، فكرا وفنا .

مثل « أفلام المقاولات » سية السممة ، في السينما الروائية ، يوجد أيضًا ما يمكن تسميته « بأفلام المقاولات » في السينما التسجيلية .. وغالباً ماتحقق هذه الأفلام برأس المال بعض الميليات والمؤسسات والوزارات ، في مناسبات مختلفة ويدفع الدعاية .. وأقل ما توصف به هذه الأفلام هو البلادة والسانجا ، وفهم تفاصيلها — شأنها شأن أفلام المقاولات الروائية — بسرعة شديدة ، لاتراعي معها أية اعيارات فنية ، ولا يلتزد فيها أى حد إبداعي ، وعادة « تصب » في قوالب موحدة وعلى غرار ميكانيكي تماماً ، فالأفلام التعليمية الستبة المنتجة لحساب جهاز تنظيم الأسرة لا يخرج عن حدود الفلاحة التي تسبح عدداً كبيراً من الأطفال ما يؤدي إلى تدهور صحتها إن لم يكن وفاتها .. والأفلام المنتجة لحساب « إدارة مكافحة المدرارات » إما أن تختفي بقوتها وقطنه الضبط الذين يقتضون على كل المهربيين وبقططون — على الشاشة — دابر هذه التجارة ، وإنما تدور حول الشباب الذي يقع فريسة للإدمان ثم يتم علاجهم أو القبض عليهم .. وفي العام ١٩٨٢ وبمناسبة مرور الف سنة على إنشاء الأزهر ، قررت « إدارة تخصصها أكثر من ربع مليون جنيه لإنتاج مجموعة من الأفلام

إنكمشت فرص عرض الأفلام التسجيلية ، وبالتالي ضاع أحد شروط إنعاش هذا الفن .. وحاول صلاح التهامي ، أحد آباء السينما التسجيلية ، أن يرجح ، في ظروف صعبة ، هامشًا لعرض الأفلام التسجيلية ، أثناء إقامته مهرجان القاهرة ، عتمدنا في تنظيمه على جهود طوعية لبعض المؤمنين بأهمية هذا النوع السينمائي .. ولكن ظل المهرجان هامشًا ، لا يتمتع بذلك الأضواء التي تخطفها الأفلام الروائية وغيرها .

وحاولت الثقافة الجماهيرية أن تعرّض بعض الأفلام التسجيلية في مواقعها المنتشرة على طول البلاد ، ولكن عدم وجود ماكينات ٣٥مم جعل الاعتداد بتصنيع الأفلام الـ ١٦مم ، والتي لا يتوفر منها نسخ جمّع الأفلام .. واقام الناقد على أبو شادي ، المسؤول عن إدارة السينما ، عروضاً مكثفة لمدة أيام متصلة ، مرة واحدة أو مرتين ، خلال السنوات الباقي السابقة ، في بعض المحافظات ، في شكل « فورات » فجائحة لاستمرار بخطبة واسعة المدى .

ولم يمكن أن تكون العروض التي تظمّنها « جمعية تقاد السينما المصريين » للقليل من الأفلام التسجيلية بدلاً لعرض هذه الأفلام عروضاً عامة على جماهير عربية ... إن هذه التوازف الضيق القليلة تغير عن النماذج الحافلة التي تتفس في السينما التسجيلية .

أما عن التليفزيون ، أوسع وسائل التوصيل انتشاراً ، فإن الرقابة الصارمة المفروضة على كل ما فيه تغنى أهم وأفضل الأفلام التسجيلية من الوصول إلى المشاهدين .. وليست مصادفة أن معظم الأفلام التي فازت في المهرجان الأخير لم ت تعرض في هذا الجهاز ، ولعلك تذكر كيف قامت الدنيا عندما عرض نادي سينما التليفزيون فيلم « الصباح » لسامي السلاموني .. وذلك لأن تحويل ماذا سيكون رد الفعل إذا عرضت أفلاماً أخرى من نوع « المرض » لحسام على أو « عم عباس الخنزير » لعل بدرخان أو « حدث ذات يوم » محمد التهامي أو « إنقاذ » خثار أحد .

القضية هنا ليست قضية إسنمار إنتاج الأفلام التسجيلية أو تغافل ، ولكن القضية هي حصار هذه الأفلام ، جماهيرياً وإعلامياً ونقدياً .. وقد أدى هذا الحصار — وهذا من باب التفسير لا البرير — إلى إهال التسجيلين لفهم ، فيما عدا شريحة منهم ، ظلت ملتزمة ومحنة بأفضل قيم وتقاليد وإهتمامات السينما التسجيلية المصرية ،

وأسماء مخرجها ، كما لو كانت فيلما واحد .. ولعل أحد أسباب هذا التكرار المميت يرجع إلى أن السينائيين السجاليين أنفسهم لا يشاهدون أعمال بعضهم بعضا ، فضلا عن غياب آلية متابعت نقدية نشطة ودؤوبة لهذه الأعمال .

هذا عن الجانب المعم في السينما السجلية ، إلا أن الوضع ليس متوسا منه ، ذلك أن رياح التغير بدأت تهب على المركز القومي للسينما بنشاطاته المتعددة ، وببدأ غبار النساء الكثيف ينبعض من حول علب الأفلام السجلية المراكمة بالخازن .. والكثير منها يرى النور لأول مرة ، من خلال المهرجان القومي الذي يعود للحياة بعد ثمانية أعوام من توقف خاطئ لم يكن له ما يبرره .. والقيادة الجديدة للمركز القومي للسينما والتي يمثلها الفنان كرم مطاوع والمخرج التسجيلي هاشم العباس ليس مطربا منها أكثر من الاستمرار في الحماسة لخلق المناخ الملائم للإبداع السيني ، وهي مهمة ليست سهلة بأي حال ، ولكنها ممكنة ، فالأفلام التي فازت ، عن جدارة ، تغير عن الإمكانيات المحتلة ، المكتبة ، للسينما السجلية المصرية .. والدور الكبير الذي يمكن للإدارة الجديدة أن تقوم به هو أن تفك هذه الأغلال وبالتالي يطلق الإبداع السيني التسجيلى .

وصفت الأفلام المشتركة في السابق إلى سبعة فروع ، لكل فرع ثلاثة جوائز : ذهبية وفضية وبرونزية .. والفروع السبعة مع الأفلام الفائزة هي : أفلام تسجيلية قصيرة « حتى ١٥ ق » وفاز بها على التوالى « حدث ذات يوم » محمد التهامي و« الطلاقة » لعادل شكري و« بحيرة ثعوت » محمد عماد .. وأفلام تسجيلية متوسطة « حتى ٢٥ ق » حيث حصل على جوائزها « أم حلف » لختار أحدو و« العذادين » لمحدث قاسم و« الصباح » لسامي السلاموني - كلها فضية - و« أطباء في المدينة » لأحمد قاسم و« نزلة الشوبك » ل Maher السبي - كلها برونزية .. وأفلام تسجيلية طويلة « أكثر من ٢٥ ق » فاز بها « حكيم سانت كاترين » لعل الغزولي و « دير سانت كاترين » لنبيهة لطفى و حجت الجازى البرونزية .. والأفلام الروائية القصيرة حيث حجت جوائزها وأفلام التحرير وحجت جوائزها أيضا ، وأفلام الأطفال التي لم يفز بها إلا فيلم « الأطفال يرسون » لمسعود مسعود الذى فاز بالبرونزية بالتساوی مع « حلقة ولد هشار » لرضا جبران و « نرجس » لنصحي اسكندر وحجت الذهبية

التسجيلية ، وهو قرار يستحق التحية والاحترام ، فهو يتضمن اعتقادا متحضرنا بالدور الفاقع والتبريرى الذى يمكن للسينما أن تقوم به ، وليس هنا بغريب على الأزهر الذى بعد مشارقة بالغة الأهمية ، خاصة في هذه الفترة التي تزعم فيه قوى الجهل بأن الفن حرام ! لكن الأ للألام العشرة أو المشرعين - عددها ١٣ « بالتحديد - والتي تحمل عناوين كثيرة ، ويشارك فيها طواویر طربة من المخرجين والفنين ، لم تكن - عمليا - أكثر من فيلم واحد أو فيلمين أو ثلاثة أفلام ، فهي إما تعتمد على صوت المعلم الواقع الذى يفرق المفترج بظوفان من المعلومات المكررة والتفصيلات المملة ، وإما تقدم محاضرة كاملة لأحد الأساتذة ، وإما تصور بعض الآثار والمعلم ، تصويرا خارجيا ، سياحيا ، لحياة فيه أو حبيرة .

ومن « أفلام المقاولات » التي نفاجأ فيها بعض الأسماء الكبيرة مثل خيري بشارة الذى أخرج بإمهال فيلم « الطوف » ودارود عبد السيد الذى أخرج بإستخفاف فيلم « سكة راوية » ، وكلاهما لحساب تنظيم الأسرة ، ومصطفى عمرن الذى أخرج بأربعية عجيبة « فرقة الأطفال » الذى كتب مادته السيدة جيهان السادسات والناطق باللغة الأنجلوأمريكية والذى يدور حول البروفيسور الأسرقراطي الأولفى ، صاحب فكرة قرى الأطفال المقرية - من « أفلام المقاولات » تنتقل إلى ذلك المفهوم الفاشم للسينما السجلية والذى يمتنع منه تصوير بعض مظاهر الحياة تصويرا سطحيا ، بمحاباة ، بلا هدف وبلا موقف ، فالمندبى من الأفلام تدور حول الموالد حيث تنسكب الكامييرات الخامدة أمام المقامى وحلقات المذكر وبائعى الحصص والمأكولات ودورائر الرقصات والرقصين ، دون أن ترتبط المشاهد الشائرة برواية تمدها فى إطار واضح ، أو تعمق هذه المظاهر بآية تحليلات أو تفسرات .

ومن الواضح أن « المركز القومى للأفلام السجلية » وهو الجهة التى من المفترض أن تتولى إنتاج الأفلام السجلية ، لم يجمع المبادرات والمؤسسات ، لا يسر وفق خطة محددة وشاملة ، وتبدى المنشآتية واضحة في تكرار ذات الموضوعات فى أكثر من فيلم .. فمثلاً الأعمال التي تدور حول صناعة الفخار والطين ومدينة القسطاط تعتمد على مادة واحدة ، من الصعب إن لم يكن من المستحيل أن تميزها من فيلم لآخر فقبلو جميعا ، برغم تعدد عناوينها

في « حكيم سانت كاترين » نتابع مشوار ذلك الطيب الشعبي ، ابن سيان ، الذي يجمع الأعشاب الطبيعية وبفرزها يصنعها لتصبح عقاقير ومرامم تشفى المرضى .. ونتابع ذلك الفنان التلقائي البورسيدي الذي يقوم برسم وتحليل وجهات الحالات وجدران المنازل وعربات الباعة بالأسلوب الشعبي خاص يجعل منه « رسما » من نوع متفرد .. وربما كان « عم عباس المترعرع » هو أكثر أفلام هذا الاتجاه تأثيراً ، ذلك أنه وهو يقوم بخبار عم عباس عبد الحميد ، الميكانيكي ، الذي إنترع بصیر ودآب فرملة ثالثة للسيارات ، يتابع معه رحلته الشاقة ، المخالفة ، بين أكاديمية البحث العلمي التي منحته براءة الاختراع والمراكز القومى للبحوث الذى تنسى مرتقاً لذلك الإنجاز ، وقسم المحورت في إحدى مؤسسات « المقاولون العرب » التي أرسلت بطل لتسجيل الاختراع في فرنسا .. لكن الاختراع منذ العام ١٩٧٣ لم يتم ترجمته إلى الواقع ، وظل الرجل يطوف على كافة المؤسسات في مصر ، بلا جلوسي .. وفي الوقت الذى احتلست فيه إحدى الشركات العالمية هذا الاختراع ، بعد مقابلة بين عشوياً وعم عباس الذى شرح له التفاصيل ، هاجر المترعرع مريض ، منهكاً ، لا يجد غنى الماء .. يسرى في شوارع القاهرة المزدحمة ، دون أن يشعر به أحد .. إن تراجيديا « عم عباس » المؤثرة يقدّر ملتقطها نؤون بقدرات الإنسان المصري بقدر ما تدققتنا إلى الغضب تجاه لاملاة المؤسسات البيروفراطية .

ووصل بعض الأفلام الفائزة إلى أرفع المستويات عندما تمسك بلحظة تموجية قوية الدلالة ، يزداد غناها عندما يضعها المخرج في سياقات متعددة : إقصادية أو تاريخية أو إخلاقية أو اجتماعية .. في « لبيع » الذي يبدأ بحدث أحد الأسئلة عن قيمة الفنان السكترى سيف وائل ، الذى تعرف جيئها قيته ، بفاجحة المخرج النابه محمد خيري يزداد سوق لبيع بغض الورحات .. وسرعان ما يدرك أن المزاد به في مسكن الفنان الراحل ، وأن اللوحات المباعة هي لوحاته أهكذا ! وكم تبدو الحقيقة مؤلمة ومحنة نسمع كلمات مروج المزاد وهو يغير حاس المترعرع بموجة البراوز ، ثم وهو يعرض ، بلا حجل ، صورة السيدة إحسان ، رفيقة مشوار الفنان ، هيبدأ غالطاً النوى والتلوب بفتح باب المزاد بأربعة جنيهات تصل إلى ٣٦ من الجنيهات . وينتهي الفيلم بالكاميرا وهي تدور في الشقة الخاوية التي إنترع منها حتى مرلاج الباب .. « لبيع »

والفضية .. وأفلام المخرج طلبة المعهد العالى للسينما ، وهي في مجال التحرير ، « صنلوق الدنيا » لمدحور الفرقاوي برونزية ، « المودة » لجمعة بدران - فضية ، « لا » لزكريا عبد المالك - ذهبية .

ونصت لائحة المهرجان على تحصيص جائزة باسم والد السينا التسجيلية سعد نديم لأحسن مخرج في فيلمه « السجل الأول » ، وفاز بها كلًا من محمد خيري عن فيلمه « لبيع » و« المترعرق » لخروج طارق المرغنى .. كذلك حصلت جائزة باسم شادي عبد السلام لأحسن مخرج في فيلمه الرواى القصر الأول ، وفاز بها عاطف لمي عن فيلمه « حنطور عم عبده » .

أما عن الجائزتين الكبيرتين للمهرجان ، فقد حصل عليهما « عم عباس المترعرع » لعل بدرخان ، و« المعرض » لحسام على .

وإذا شاهدت هذه الأفلام الجميلة الفائزة فتسلاحظ أنها تذكر في إنجازاتها الكامل في قلب الحياة ومعايشها العميقة للواقع وفهمها الشامل له وموتها الشجاع لمن الصعبها التي تتعرض لها مع طاقتها الكبيرة على التعبير السينمائى الليخ عن أحدهاها التبليه .

وستلاحظ أنها ، على النقيض من الأفلام المتهنة ، لا تكتفى على المطلق المتشلّق ، المارف بروابط الأمور ، ولكنها تترك حرية الكلام للناس ، الأكفر فيها واستيعابها لاقعهم ومشاكلهم ، والأقلّر على تقديم أنفسهم ، على نحو واضح ومفهوم .. إن صوت البشر هو الذي يترفع في أفلام مثل : « قرية أم خلف » حيث يكى الأهل عن تاريخ قريتهم التي لم يكتب إسمها على الخريطة والتي تقع على بحيرة أم الرش والتي تدفع سكانها جزءاً من فاتورة حروب ٥٦ ، ٦٧ ، ٦٢ .. وهما يعيشون في ظروف قاسية ، بلا خدمات ، ومعهم هنا يواصلون الانتاج والعطاء .. « أطباء في المدينة » الذى يعبر فيه ، بصدق ، الأطباء الشباب ، عن حجرتهم أمام الطريق المسنودة التي تهدى مستقبلهم .. ولـ « القادين » تشهد خطوطات مناعة العقاده وتحن نسمع إلى معاناة القادين بما في قرية أخرى منسية ، اسمها « عملة محروم » ، التي ثبتت الهجهة للجميع دون أن تحصل عليها .

إن هذه الأفلام تختزن بقدرات الإنسان وتحتفظ بمهاراته ،

الجرميين ، الذين طفوا على سطح المجتمع ، سنوات رواج سياسة الانفتاح .

هذه الأفلام ، ومعها فيلم « المعرض » لخسام على الذي يرصد لحظات الكثيرون المصري ، الشئوي ، عندما إندلعت المظاهرات الرافضة لوجود إسرائيل في المعرض الدولي ، والذي يعبر عن رفض أكبر عصا وهمولا ، لكافة ألوان الإذلال الوطني - هذه الأفلام ، ومعها قبة الأفلام التي فازت ، عن جدارة ، في المهرجان الحادى عشر للأفلام التسجيلية والقصيرة ، برغم قلقها تتعش أرواحنا وتتبدد شيئا من الفساد العام الذي تعانى منه السينما التسجيلية .. ولعل في تشجيع وتدعم هذه الجزر المضيئة والوقوف إلى جانبها ما يليه بخلاف ، للمرتدين وخوارى القوى والصادرين عن الحق ، أن الصورة التسجيلية الشريفة ، الشجاعية ، التي تقف إلى جانب الناس ، سيكون لها المكتب الآخر ، في كشف المحسوب ، حتى لو تأخر ثانية أعوام .

بشتأن تسجيل لحظة ربما تكون أصدق انهاء من الكتب ، فهو يضمننا أمام الحقيقة المهردة بلا زعادة أو لقصان .. وهي هنا حقيقة قاسية لأحد يستطيع أن يذكرها .

ولذا كان « الطلعة » بتسجيله للطقوس والمادات والمقننات الخاصة بأهل الصعيد يوم الطلعة إلى مدنان الراحلين ، يفتح أمامنا آفاق التفكير في موروثات العقل المصري الذي تخرج فيه وشجناس الفرعونية بالقطبية بالإسلامية ، فإن فيلم « حدث ذات يوم » يعيينا إلى الواقع المادي بقدرة عندما يسجل عملية استخراج جثث ضحايا عمارة المرمى التي ينهاها مقول جشع وسقطت في مايو ١٩٨١ .. هامو بيتان طفلة ، ثم طفل ، ثم الأم بذراعيها المفترختين : هل كانت تزيد إحتضان طفلها؟ . ومع هذه المشاهد نسمع صوت الأب الذي يمكن عن سنوات غربته لتجمعيف بعض الأموال ، ولتفير شقة مريبة لأسرته الصغيرة التي ضاعت تحت الانقضاض .. هنا وثيقة مرودعة تدين ، بدم ودم الضحايا ، الأذالين وعذاة

حوار مع المخرج السينمائي الإيطالي برناردو بروتولوتشي

ترجمة : شوق فهيم

يشغل المخرج الإيطالي برناردو بروتولوتشي الأوساط الثقافية والسينمائية العالمية ، هذه الأيام ، بعد فوز فيلمه الأخير « الإمبراطور الأخير » بسبعين جوائز أوسكار ، أولها جائزة الإخراج . هنا حوار هام معه ، ترجمته الكاتب والمترجم شوق فهيم ، وقد أجريت الحوار معه منذ فترة غير قليلة ، لكنه يطأتنا — مع ذلك — على عالم هذا الفنان الكبير . ورثاءه الفنية والفكرية ، عبر مسيرته السينمائية المتميزة .

الأخير) . كنت قد بدأت بالفعل العمل في كتابة نص سيناريو مع كيم أركل وأخي جيرزي . لكنني توقفت في ذلك الوقت لأنه سوف يكون ياماً مكلفاً ، طويلاً ، وصعباً للغاية ، لذلك تركته جانبًا لم أكن في وضع بسعي لبالغ التعبير عنه . وبالفعل اللازم في ذلك الوقت . والحق أنه بسبب نجاح فيلم (الناخبون الأخير) وجدت الفرصة لعمل فيلم (١٩٠٠) . إن أفكار الأفلام تأتي بطرق غایة في الغرابة : قد تكون الشخص مغلفة بالسحب بشكل معين في وقت معين من اليوم ويذكر هذا ضوء مثال تكون قد رأيته عندما كنت صبياً ، كل ذلك قد يعطيك فكرة فيلم ، أو ربما أردت أن تعود إلى الأماكن التي عشت فيها عندما كنت صبياً . إن أفكار الأفلام تأتيني دائمًا بطرق غایة في الغرابة والمصادفة . أولاً يوجد « حدس » شيء في داخلك أشياء بالذرة ، ثم تمر هذه الذرة إلى أن تصبح فيلماً ، إنها بذرة تصبح فيما بعد ذات جوهر أيديولوجي .

وعندما بدأت أعمل في موضوعي كانت أفكار بازولسي

أجريت هذا الحوار مع بروتولوتشي عقب فيلمه الشهير (١٩٠٠) ويتحدث بروتولوتشي عن (الرعب) الذي أصاب المؤذنين الأمريكيين ، الذين سافروا في عمليات الفيلم ، عندما شاهدو لأول مرة مهرجان كان . وهو يجيب على أسئلة حول الفيلم الذي أحدث ردود فعل واسعة في الصحافة الأمريكية . وقد نشر هذا الحوار في كتاب :
مقابلات مع السينالين : حول الفن والسياسة في السينما . والذى صدر في الولايات المتحدة عام ١٩٨٣ .

أجرى الحوار فابيو دي فيcker ، وروبرتو دجني Degni

* * *

سؤال : ما هي الفكرة التي نقلتك من فيلم مثل (الناخبون الأخير في بايس) إلى فيلم (١٩٠٠) ؟

بروتولوتشي : لقد جاءتني الفكرة قبل فيلم (الناخبون

هل يمكنك أن تحدثنا قليلاً عن حبكة الفيلم في ضوء هذا القول؟

برتولوتشي : من الجرأة القول أنه فيلم (جرامشي) انتي - الآن - أرفض هذا التعريف . ولكنه فيلم عن الثقافة الشعبية . وقصدت به أن أخدم اهتمامات الثقافة الشعبية ، بينما المعنى أظن أنه فيلم ناجح إلى أبعد الحدود .

هذا الفيلم مبني على ديناليكтика مبادر بين الطبلين أولو وألفريد ولذين ولذان في نفس العام وفي نفس اليوم في بداية هذا القرن ، أحداها ابن للعائلة التي تحكم الأرض ، والآخر ابن فلاح . والجدل بين هاتين الشخصيتين يمزج واضح وطبيعي للجدل بين الطبقات ، الجدل بين الفلاحين والطبقة الحاكمة .

وعند الوصول إلى هذه النقطة سألت نفسي عن البناء الفيلمي الذي يناسب الهدف ، وفكرت في فصول السنة التي تعتبر إطاراً للعمل الزراعي . وبعدها فإن الجزء الأول من الفيلم يدور في الصيف ، صيف عظيم يتصل بطفولة الطبلين ، كما أن له صلة أيضاً بمرحلة ماقبل الفاشية في إيطاليا ، حين كان الفلاحون مازلوا دون وعي طبقي . وفي ضوء الأسلوب السردي فإن الفصل الأول من الفيلم ، هذا الصيف الطويل ، هو فصل غنائي ولهمي وشعبي ، فالحركة السياسية في هذا الوقت كانت لا تزال في بدايتها ولم يكن هناك وعن طبعي ، لكنها كانت تبشر بمبادل هذا الوعي .

ثم يمضي الفيلم إلى مرحلة الحرب وعدة أبواب ، أحد الطبلين . ورغم أن الحرب لم يرد ذكرها إلا بشكل خاطف ، إلا أنه من الواضح أن الضباط الإيطاليين كانوا هم أعداء الشعب وليس الأجانب ، وهنا يبدأ الجزء الثاني من الفيلم ، الفصل الثاني . يرتبط المزيف والشقاء بسنوات الفاشية ، وخلال ١٩١٩ اكتسب طبقة الفلاحين وعي سياسياً وأخذت تكتشف طرقاً جديدة للكفاح ، كانت استجابتها قوية لكنها سرعان ما ساقها القمع الفاشي فيما بعد . ومن خلال السرد ، يتحول أسلوب الفيلم خلال خريف وشتاء الفاشية ، ويصبح أكثر سيكولوجية .

ثم يأتي الرابع آخر فصول الفيلم ، ويرتبط يوم التحرير ٢٥ أبريل سنة ١٩٤٥ ، يوم التحرير ليس فقط من الفاشية - النازية ولكن قبل كل شيء التحرير من الاستغلال . وفي هذا الفصل حاولت أن أصور الخامس والعشرين من أبريل

الراية والترجيدية حول موقف الثقافة الشعبية في إيطاليا قد أثارت جدلاً كبيراً . فقد قال بازوليني إن الثقافة الشعبية قد ذُمرت وذُئبت تماماً بفضل القيم الاستلراكية التي انتشرت في المجتمع . وهذا صحيح بالتأكيد ولكن هناك استثناء يجب أن نضعه في الحسبان ، تلك هي منطقة (إميليا رومانيا) وقد أردت أن أرى إذا ما كان عالم الفلاحين ما زال موجوداً في (إميليا) بثقافتها وأساليبها الخاصة التي تتحدث عن الماضي والحاضر والمستقبل .

وعندما ذهبت إلى هناك ، كنت أتعجب أن سوف أصور فيلماً عن الثقافة الشعبية وما يصل إليها من وجдан . ولكن محدثت منذ البداية ، منذ الخطوط الأولى لمعاينة أماكن التصوير ، عندما كنت أبحث عن وجوه الحقيقة للناس ، تأكيدت أن الفيلم سوف يكون عن شيء حتى وشلبي الحيرة ، أتفكر الآن ذهابنا إلى زبعة مائية ، ورويتها لعملية حلب الألبان بواسطة الحالب الكهربائي ، وقلت لنفسي (يا إلهي ! هنا شيء لا يختلف عن خطوط التجمع في المصانع) ، لكن بدلًا من وجوده (الرجالاني) - وهو الاسم الذي يطلق على رعاة الماشية في إميليا ، لأنهم جاؤوا أساساً من مدينة برجلوبو - كانت هناك الوجه التي تذكرها من أيام طفولتي ، الوجه التي ظلت دائمة موجودة .

بعد منطقة إميليا مثل مجهرة في قلب إيطاليا . كيف حدثت هذه المعجزة ؟ كيف وجدت هذه المجزرة حيث ما زال عام الفلاحين يحفظها بروبيه ولم يُمْوِّه ؟ أظن أن ثمة تفسيراً واحداً . إن إميليا هي المنطقة التي أصبحت اشتراكية منذ وُجدت الاشتراكية وشبوة منذ وُجدت الشبوة . ومن خلال الإشتراكية والشبوة أصبح فلاجراً إميليا على وعي يقاظفهم وفهموا أنها شيء يجب الدفاع عنه .

حدث شيء على قدر كبير من التناقض ، أو التناقض الظاهري ، ولكنه في نفس الوقت صحيح وعلقى : فقد كانت الشبوية أداة وقاية وحفظ . وهكذا فإن الفيلم الذي كان مقدراً له أن يكون عن التدهور والخراب ، أصبح بدلًا من ذلك فيلماً عن حيوية الناس وثقافتهم .

سؤال : في مقابلة مع مجلة (الجيل الجديد) قلت إن فيلم (١٩٠٠) قصد به أن يكون فيلماً (جرامشيا) (نسبة إلى جرامشي) حيث أنه يتناول تناول الارادة وتشريع العقل .

كلحظة انتصار وأيضاً كلحظة في حلم الفلاحين . في يوم
التحرير يعيش الفلاحون في بوتنيا الثورة .

سؤال : أود أن تكون واضحًا في هذه النقطة . كيف
يمكّنك عمل فيلم مثل هذا ، البطل فيه هو الصارط الطفني ،
لقد ذكرت من قبل المستويات المختلفة في الفيلم ، لكن
الصراع الطيفي هو الذي يبقى دائمًا في المقدمة . إذن كيف
تسر الأيديولوجية الوربة للفيلم والتغول من ثلاث شركات
أمريكية ، هذا التغول الذي أتاح للفيلم فرصة النظهر ؟

برولوتشي : لم يكن لي أي شأن بشركات التوزيع
الأمريكية . لقد أنتج الفيلم حساب البرتو زيالدى ، وهو
أبطال . ونظريًا ما كان يجب أن أعرف أن الفيلم قد أنتج
بالملايات الأمريكية وليس بالهارات الإيطالية ، أي أنه لم
أضع هذه المسألة في بالـ أنا أعمل في الفيلم . والنتاج الذي
مول الفيلم كانت لديه ثقة كبيرة بعد أن شاهد نسخ
«التاجر الأخير» في باريس . كما أن شركات التوزيع
الأمريكية التي تعانقت على توزيع الفيلم كانت لديها نفس
الثقة . وقد رأيت وجوه الموزعين الأمريكيين في مهرجان كان ،
لم يكتورينا قد رأوا الفيلم » ١٩٠٠ « من قبل . وقد أصبحوا غريبة
أجل عندما رأوا كل هذه الأعلام الحمراء تخفق .

إن كلمة « شيء » تعنى بالنسبة لي الحديث عن سبق
من الأفكار ، عن الصراع الطيفي عن الشيوعية ، لكنني أعطي
وجهاً لлемة « شيوعية » التي شوتها وسائل الإعلام
الأمريكية ، أدرت عمل فيلم يمكن أن يعرض في كل مكان في
الأماكن التي تعتبر الشيوعية نهاية للإنسان وبهبة للفرد .
 وكلمة « شيء » بالنسبة للموزع تعنى ملايين النذاكر
وملايين الدولارات . ومكنا يوجد نوع من وحدة المدفف ،
يعنى أن كلينا — أنا والموزع — نريد المزيد من الجمهور لروا
الفيلم .

وقد وجه الكثيرون من الأخلاقين ، من اليسار ، وجهوا
لى قراراً هائلاً من الاتهامات قبل أن يروا الفيلم . فقد كانت
لديهم فكرة جاهزة . قالوا « إن الفيلم الذي ينتج بهذا القدر
المهائل من الأموال لا يمكن أن يكون سليماً من الناحية
السياسية ». وإن مضطر الآن للرد على هذه المقرلة . إن
صناعة السينما لا تقوم بدون تمويل . والسلامة السياسية للفيلم
لا تتناسب تامًا عكسياً مع تكاليفه ، فالتكليف القليلة
لا تعنى بالضرورة حمية المخرج ، كما أن التكاليف العالية
لا تعنى بالضرورة قمع أنواع المخرج .

سؤال : لقد قلت إنه فيلم شعبي . هل لأنه موجه إلى
الشعب ، أعني إلى الناس الذين يذهبون عادة إلى السينما ،
أى المخرج العادي .

برولوتشي : نعم أعتقد أنه فيلم شعبي لأنه مبني على
الثقافة الشعبية ، بدأ بالرواية والميلودراما في القرن التاسع عشر
التي كان لها دلالات شعبية في الصزان من أجل استقلال إيطاليا
والتي تدور على ديناميات شعبية قوية . وشخصية الفيلم
شبة الرواية واضحة منذ البداية في الفصل الأول ، حيث يولد
البطلان في يوم واحد وكأن حياتهما مقدرة من قبل كما يحدث
في الروايات الشعبية في نهاية القرن التاسع عشر . انه فيلم
شعبي بهذا المعنى ، وشعبي أيضًا لأن هذه أول مرة بالنسبة لـ
أذكر في مسألة المنفعة أو الفائدة . كدت دائمًا ضد فكرة
المنفعة التي توشت توسيع في ١٩١٨ . وكيفها في ذلك
الوقت وطللت آخرها لأنها شرء لا يمكن أن يمقس ، ان
فائدة الشر لا يمكن تقبيلها ، وفائدة العمل الفني مسألة
غامضة إلى حد بعيد .

حدث مرة في عام ١٩٧٦ أني كنت أتنقل مع واحد من
القادة وقتلت له أريد عمل فيلم سياسي وثائقي . أجاب
« انظر أن الناس في حاجة إلى مشاعر أكبر من حاجتهم إلى
سياسي ». في ذلك الوقت أضفت هذا الرد . لكنني أقول
الآن أني مفتتح به .

بدأت بالقول أني أريد عمل فيلم قائم رغم أن الكلمة —
قد شوهدت لأن نكرة المنفعة ترتبط دائمًا بالربح
الإلهائي . أذن دعنا نغير هذه الكلمة . لنقل أني أردت
عمل فيلم شعبي ، تلك هي الكلمة الصحيحة ، أعني فيلماً
يمكن أن يذهب حتى إلى الغرب الأوسط في أمريكا ، ذلك
الجزء من أمريكا المصايب بروس العداء الشيوعية . أردت عمل
هذا دون أن أكون ديمagogia ، وإنما الحديث البسط والبشير
الذي بين صراع الناس القهر استقلال الإنسان للإنسان .

سؤال : لقد اخترت لاتكسر — الذي مثل أيضًا في
فيلم « النهد الأرقط » بزارليبي — اخترته أنت ليلعب دور
مالك الأرض العجوز . وفيلمك يبدأ أساساً ، من النقطة التي
يحيى فيها فيلم « النهد ». هل يعني استخدام نفس الممثل
نوعاً من الاستمرارية .

برولوتشي : لا . أعلم أنك مطلقاً في فيلم « النهد
الأرقط » ، رغم أنه فيلم عظيم ، لأن فيلم بزارليبي ، في

ماذا يحدث بعد ذلك ، ان القطار الذى على وشك أن يمر فوق الفيلو هو قطار أطفال : ان الفيلو البالغ يصبح مرة أخرى الفيلو الصبي ، وأولو موجود في القطار الذى يمر فوقه . لقد أسقط الكثير من جوانب هذه الاستعارة في المزاج وقد نفذت المشهد بقدر من الشاعرة . ثم يظهر الخلد من حفرة في الأرض . وهو حيوان أعمى . هل هو رمز للليلادش ، لأنها تأى من الأرض ، انتزى الأرض تششقق ويخرج منها حيوان الخلد كما لو أن الأرض قد أختبه .

ان هذا الحيوان يكسر الزمن بعنف ، كما كسر الأرض ،
ويمكنا صياغة كل شيء مقلوبا : فالكبار يصبحون أطفالا ،
والطفل أصبح والد الرجل ، ويُسر القطار الذي يحمل أعلاما
حراء .

أليد أن أذكر مرة أخرى أن الجزء الأخير من الفيلم ، حيث يختل الفلاحون بالخاس والغاشين من اهبل ، كان محل انتقاد كبير في مهرجان كان ، حتى في الصحف الإيطالية .
وها أنا أفسر لك الأمر . اللحظة التي أثارت التقدّي هي تلك اللحظة التي استول الفلاحون على السلطة في احتفال ٢٥ ابريل الشهير . عند هذه اللحظة قلت لنفسي « لمعط السلطة لل فلاجين » . وبذات التفكير في هذه الفكرة وبذات فهم أن الطريقة الوحيدة لنقل الاحسنان بالقوة التي يمسك بها الفلاحون الاحسنان بأئمه عملكون الأرض ، كانت الطريقة الوحيدة أن يستولوا على السلطة في الفيلم نفسه ، وأن يطردوا بطال الفيلم وكل من ليس بفلاح .

و هذا ، على ما أعتقد ، هو ما أزعج الكثيرون . البعض رفض الفيلم كله . والبعض أحبوه كثيراً ولكن حبيباً يتوقف عند تلك النقطة ، من اللحظة التي تدخل فيها غرفة الحكومة ، لم يقبلوا ذلك أبداً . لما لا . لأنهم افتقروا للأبطال ، لأنهم قادرين على تبليغ عملية الأقصاء بهذا العنف . ماذما يحدث في هنا المشهد . إنها الثورة ، إنها الثورة تبدو محسومة في المشهد . وهناك ثمن يدفع من أجلها . إننا لا نرى « اذا » ولا نرى أوتيليو ، وما نزال نرى أوليو والفيدي ولكنهما قد أصبحا رزمن . إن المادة الحية لهذا الجزء من الفيلم هي وجودة الناس وأعوانهم .

سؤال : لقد أصبح الشعب هو البطل .

برولوتتشي : نعم ، يصبح الشعب هو البطل . إن ماحدث يمكن تشبيهه كالمؤمنين في احدى الأورارات

النهاية ، فيلم سيكولوجي . وفلم ١٩٠٠ فيلم أندبيولوجي لكن يجب أن أقول شيئاً : إن ١٩٠٠ ، مثل كل أفلامى ، يستفيد من كل المصادر ، ليس فقط من السينما ، وإنما أيضاً من الأدب ، والتصوير والموسيقى ، من كل التراث الذى سبقتى . السينا أسناناً نوع من « المحافظة » التي تحفظ المذاكرة الجماعية لهذا القرن .

ان فيلم ١٩٠٦ ليس عن الصراع الطبقي فقط ، انه أيضاً عن تاريخ السenia ، التي أؤمن بضرورته وجوده هائل من الجهة في استخدام كل شيء ، لأن الثقافة نوع من الامتحان ، لا انتقام منه .

لم يكن فيلم «النر الأفغٌ» ليذهني وأنا أحذار بورت لانكستر ، كُتِّب أفكـر في شخصـة أبـوـية كـما فعلـت بالـنسـبة لـشخصـة جـدـ المـلاـح ، مـسـتر لـجـ هـاـيدـن ، وـهـوـ شـاعـر الـجـابـ كـوـنهـ غـلـلاـ. هـنـانـ الـجـالـانـ الصـجزـانـ يـاهـاـ الـأـطـفالـ شـخـصـينـ أـسـطـورـيـنـ. وـاـنـاـ، أـسـاسـاـ كـتـبـتـ أـسـتـخدـمـ مـشـهـورـجاـ تـارـيخـ السـيـاـ لـأـنـ لـانـكـسـتـرـ وـهـاـيـدـنـ أـسـطـورـتـانـ ، شـجـرـاتـ قدـ يـمـتدـانـ مـنـ أـشـجارـ الـبـلـطـ .

سؤال : قوله ان لليلمك ١٩٠٠ « نهایات متعددة : حين يموت مالك الأرض المحجوز حين يختفي العلم الآخر في عمق المسافات الشاسعة في المحقق ، حين يقول الفهدو « الرئيس مازال حيا » ، حين يحارب الرجال المستون أنفسهم ، وحين يستلقى أفريلر نفسه ، لي نهاية شعرية واضحة على قضبان السكة الجديد بهما القطار الذي يحمل المساعدات للمحاولات أطفال العمال المغارفين ، على وشك الوصول ، لكنه لا يستلقى كمجدد صحي ، انه يوضع نفسه في وضع كما لو كان مستعدا لأن يموت . انه انتحار ، مثل جلده ، لم اذا ٩

برولوثنى: انه الانتحار الذى كان أولى بغيره الي طوال
حياته . عندما يأخذنه أولى بعيدا عن المزاعنة ، نرى أن كلاً
منهما يشاكى الآخر . هذا هو الصراخ الطبئى الذى يستمر
حتى عندما يلتفان الشيخوخة ، حتى اللحظة التي يفهم فيها
الرئيس أن ليس ثمة طريقة أخرى لغير ما يحدث . ان
البروجوانة تحصل في داخلها بنور انها رها - ليس يعني أن
كل المسؤولون سوف يتصرحون - لكن هناك ميلا في الطبيعة
الحاكمة لتدمر النات ، وهو أمر له صلة بحقيقة الوعي فيما
يختص بصدق أنكار البرولوثريا . ربما كان في هنا شيء من
المبالغة ، ولكن لا .

بروقولتشي : لقد خلقت بناء هيكلياً في النص السينائي ، ثم ملأت هذا البناء المبكي أثاء التصوير . لقد استمر التصوير أحد عشر شهراً ، وهذا وقت طويل ، كما أن أشياء كبيرة تغيرت أيضاً ، أشياء كبيرة ثُمَّ ثُمَّ ثُمَّ أثاء التصوير . وحضور الرويلاترا ، التي تصبح هي البطل ، موجود في النص السينائي ، بشكل إيجابي ، لكنك حين تضع نفسك في مواجهة الواقع وفي مواجهة فيلم ينفي ذلك تبدأ في فهم ما يريد قوله ، تبدأ في فهم الأشياء التي كانت تحول داخلك نوع من الحدث ولم تكن قد فهمتها بعد .

لقد اكتشفت أن الفيلم يتضور حقيقة عندما تكون الكاميرا في مواجهة العالم ، في مواجهة الواقع . معنى أنه عندما تحدث المواجهة بين الكاميرا والواقع ، يولد الفيلم .

قد تقدم وتقديم إلى الأمام ، وفي نفس الوقت تراجع متى التியور ، والباتيون ، والكونترالر ، كما لو أنهم قد تراجعوا وسقطوا في المكان الذي يوجد فيه الأوركسترا وأصبح الكورس تحت الأضواء . وهذا شيء يصعب قوله ، في هذا المشهد يتحطم أيضاً مفهوم مؤلف الفيلم ، المفهوم الكلاسيكي المؤلف الفيلم في الدول البرجوازية وكذلك في الدول الاشتراكية ، يتحطم لأن الفلاحين يكتسبون وزناً وحضوراً ما ينطلي على أنا شخصياً — كمخرج .

سؤال : عندما ذكرت لأول مرة في فيلم « ١٩٠٠ » ، هل جاء إلى خطابك معاشرة فيلم يكون البطل فيه هم الجماهير ، الشعب ، الصراع الطيفي ، أم أنه ذكرت أولًا في فيلم سيكولوجي يتأق في الشعب والصراع الطيفي كموضوع فرعى .



الملك هو الملك :
ايجابية التحليل وسلبية التركيب
سامح مهران

حيث لا يعود الحكم يمثل نفسه ، إنما هو يمثل نظام ، فوجوده مرءون بتحقيق مصالح الطبقة السالدة ، ومن هنا فإن سقوط حاكم وسيجيء آخر لا يعني أى شيء طالما بقي النظام عاكضاً على تلك المصالح عملاً من أجل صيانتها وعدم المساس بها . وتتعدد الشخصيات في مسرحية « الملك هو الملك » بثلاثة مستويات ، أولها مستوى السلطة حيث الملك وزوجه وباهله « سيمون » ثم باق رجال دولته مثل مقدم الأمن وشهبند التجار ورجل الدين . والملك هنا رجل قد شاخ نظمه وأهتز وبدأ السوس ينخر في قوام عرشه ، وهو — أى الملك — غير قادر على بثك الحقيقة ، مفروط الثقة في قوله وفي إحكام قضته على صوباجه . وقد اعتاد الملك والوزير على النزول إلى شوارع المدينة متذمرين ، حتى يتمكنا من مشاهدة المدينة في عربها وغمدها ، وذلك كلما أحس الملك الضيق وواجهه عوامل السلام والملل .

أما في المستوى الثاني فهناك شخصيات المقلع « أبو زurga » وعمرقوب وعزبة وأم عزة . وأبو عزة هذا رجل مهزوم ، تكافئ عليه كل من الشيخ طه الذي ابتلع معظم ميراثه ، وكان أميناً عليه ، وشهبند التجار الذي أفلست ثماره ، مما يتعارض أبو عزة الخضر بما من واقعه ، وهو في سكره يتخيل نفسه ملكاً ، ويستنزل عقابه على الشيخ وشهبند . أما عمرقوب خادمه فهو يورط سيده في الشراب ويعطيه من أمره ليشرب أكثر ، ليفرض عليه بعد ذلك قبول زواجه من ابنته عزة سداداً للدين .

من الملافت للنظر أن « تيمة » الحكم الذي لا يعلم قد سادت المسرح المصري في السينين ، وخصوصاً بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ ، وذلك فيما عرف وقتها بـ « مسرح السلطة » ، أى المسرح الذي ينافس السلطة سلياتها إلى أفرزت المفزعية . وتصل تيمة الحكم الذي لا يعلم الملك أو السلطان عن قاعدة حكمه ، وإغاثياً ما يصور هذا الملك في صورة انسان طيب القلب ، مخلص في حبه لوطنه وشعبه ، غير أنه يسقط ضحية لمعاوينه الذين يستغلون طبيته في ارتکاب كل ما يخطر على بال من جرائم في حق الوطن والشعب . ولعلنا نذكر هنا مسرحيات مثل « بلدي يا بلدي » و « انت اللي قلت الوحش » . ففي « بلدي يا بلدي » لرشاد رشدي نجد أن متول العمام يطهر البلاد من الوند الأوندي بهرام وبجلس على كرسي الحكم ، ولكن الواراء الذين شاركوه ثورته تغريم مراكزهم الجديدة فيتحولون إلى طبقة عازلة منتفعة تمنع وصول أصوات الشعب إليه . وكذلك الحال في « انت اللي قلت الوحش » لعلي سالم ، حيث عزل أوردب نفسه في معقله ، تاركاً تصريف أمور الدولة في أيدي حكامها السابقين ، التتفعين دائماً عبر تاریخ طيبة من رداء كل حاكم ، ولم يمدد إلى إقامة مؤسسات جديدة وداعم جديدة لحكمه غير تلك التي كانت سائدة .

ومن الواضح أن مسرحية « الملك هو الملك » للكاتب السوري سعد الله ونوis إنما تصحح الخطأ : الخطأ الأيديولوجي الذي ترمي فيه بعض كتب المسرح المصري ،



والنقطة التي يبدأ عنها الفعل الدرامي ، أي ما يسمى بالوضعية الأساسية داخل تلك الحكاية هي رغبة الملك في أن يلصب لعنة شرسة ، إذ يقرر الآتيان بالي عزة الذي سبق وقام به في إحدى جولات الليلة ليكون ملكاً يوم واحد ، يستمتع فيه الملك بمشاهدة « المغل » وهو يستنزل عقابه من ظلمه وأفسدوا عليه حياته ، ولري وهو الأعلم كيف ستتصرف بطانته إزاء هذا الملك المزيف . ومن خلال الحكاية يتأكد لدينا مدى الوهم الذي يعيش فيه الملك من ناحية سيطرته على مقايد حكمه ، وهو الوهم الذي يمر بعملية خلخلة ليتأكد تقييده في عقول المفجرين كلما توغلوا في أحداث الحكاية ، فهناك تذكر شعري وحركات سياسية منازلة (عبيد وزاهد) ، يقابلها استثناء أمني وشرطي . ولقد كان الخروج مراد منبر موقفاً جدياً إلى حد كبير في جعل استثناء النظام يبدو كخلفية تشكل العديد من المشاهد في الجزء الأول من المسرحية — بداية ظهور أي عزة وعزوب — حيث يجلس الجنود يطالعهم الناعس لأنتفعون إلى شيء ، ولا يشدهم شيء ، وذلك منها تفترش أسلحتهم الأرض . وتحتفي نهاية المسرحية متلاقيضة مع الوضعية الأساسية — أي ضعف النظام وتنداهيه — فمسجد اعلاء الملك الجديد (أبو عزة) للعرض يتوحد بكرسيه مقروماً قوائمه جامعاً أفراد نظامه في وحدة هي وحدة القهر ، لتحول المؤسسات الحكومية البوليسية والتجارية والمدنية إلى مسرعة تمحق الشعب وذلك في مشهد

ومسرحية « الملك هو الملك » مسرحية برؤية تماماً تتجاذب إلى عصرين الحكاية التي وان لم تتم إلى التاريخ ، فهي تخلق عملاً مشابهاً له أو عالماً يراوينه . وتعمل الحكاية شبه التاريخية هنا على إيجاد مساحة بين المخرج والمعرض المسرحي ، تتحقق من اندراباجة وتأهيله في شخصيات المسرحية مما يعني على استخدام العبرة أو الدروس لما يراه ويعرض أمامه ، وهي تؤكد على عنصر الشرط التاريخي وبالتالي نسبة الأخلاقية الدرامية وتغدوها من شرط إلى آخر وهو ما يسميه بريخت نفسه « بالپالاستيكية » في بناء الشخصية . فأباً عزة تغير سلوكياته بعدما اعلى العرش وهو لأبعد يشتمر حقناً على الشيئ طه وشہندر التجار بل يأخذ في القاس الأعنار والمجعج لأنعامها .

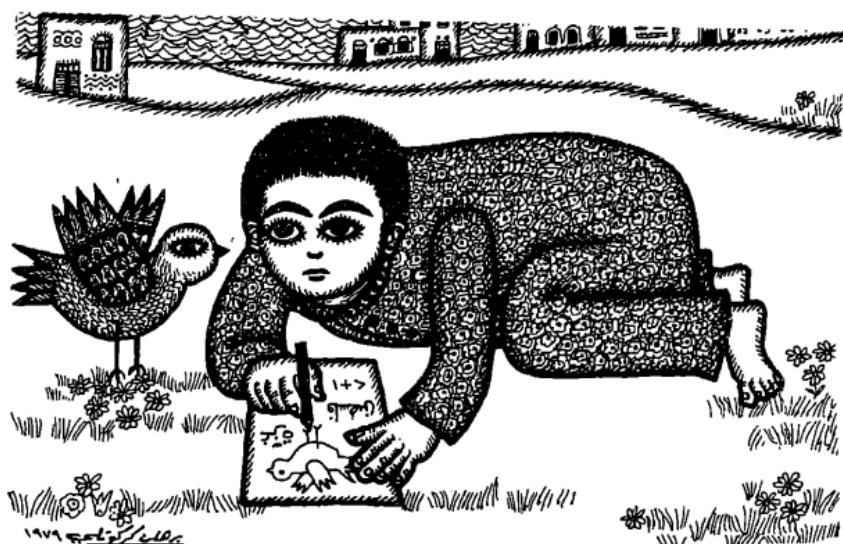


الانتفاع التقليدية ويعطىها رجل الأمن والناجر ورجل الدين هي التي تحمل غربال الوليد وهي التي ترفعه إلى سدة الحكم ، ليحكم باسمها ولصلحتها وبالتالي فهي لإيمانها من يحكم ولكن كيف يحكم .

وتحقق مسرحية « الملك هو الملك » هدفين ، الأول معرفةزيد من وعي المخرج بواقعه ، والثانى جمال ، فالقصيدة الشعية في ألف ليلة وليلة — قصة النائم والبقطان « توظف بشكل تقدمي بريختي . ولكن يؤخذ على المسرحية أنها تعيد انتاج الواقع العربي عموما بكل بشاعته وسلالياته وتواصده دون ادنى تصور لاغادة تركيب هذا الواقع ، فالجدل الذى هو طرح تناقض وطريقة حله مقتضى الفعل ، وهذا راجع الى وجهة نظر « سعد الله ونوس » في المسرح والتي يطلق عليها اسم « التسييس » والتي تبعد بالمسرح ومهامه عن التغيير التورى . ويؤخذ على عرض « الملك هو الملك » عرض يحسب بالتأكيد للمسرح المصرى ولخ簕ه « مراد منير » ولأبطاله صلاح السعدنى وحسين الشربينى ولطفى لبيب وشعبان حسين وفأيزه كمال ومحمد منير الذى ألبى الصالة بأغانيه .

من أجمل المشاهد في المسرحة . ولذا نتعلم من المخرجين الدرس كاملا حيث لا فرق بين الحكم ونظمه أو بين الرأس والذيل او يعمهما جسم هو المصلحة المشتركة . ان هذا المعنى يترسخ في الأذهان عبر أسلوب الكبار الريختي ، فعند ابقاء أي عزة في صباح اليوم التالي يدرك الجميع أنه أمام ملك آخر ، ولكنهم يعرفون أيضا قواعد اللعبة فهم لا يتعارضون مع أفراد ، إنما يندرجون في نظام ، ان هنا هو ما ينبع من بالضبط أولى مع ميمون ثم مع مقدم الأن وشيخ طه وشهبتر التجار ، وحدثت مع زوجة الملك السابق نفسه ، بل إن أبي عزة نفسه يدرك شخصيته الحقيقية ، لذا يتساءل هل أنا مسحور أم أصاب عقل أمير من الأمور » ولكنه يقرر أن يستمر في اللعب ، فيتبرأ الفرصة لقويم بالقلاب قصر . أما الخاسر في كل هذا فهو الملك الحقيقي وكذلك عزوب ، اللذان افشلوا في ادراك ان الإنسان ابن طرفة ، وبالتالي فإنه من الممكن ان يكون انسانا آخر — في الوقت نفسه — اذا مواضع في ظروف أخرى وهذا هو الشق الثانى من الدرس الريختي في المسرحة .

ويبيّن توظيف المخرج الرابع لمعنى المسرحية كلها في مشهد السبوع أو الاحتفال بعياد ملك جديد ، فمؤسسات



دماء على ستار الكعبة

عبد الغنى داود

موضوعية صادقة .. اذن ثبى الواقعية على الواقع المحسوس ، ولكن كما هي في تصور تشخيصي ، وإدراكها الوحدات والكشف في ياطلنا فيما يسمى الصراع والتفاعل الباطنى مع الأحداث .. ومن المعلوم أن مجال التصوير الحديث لدى الكاتب المسرحي محصور في الحوار ومن هنا تتصفح خطرة المفولة أو الأسلوب في المسرح .. فهيا بجسد النكارة وطبيعة الشخصية مستعيناً باللغة ، والحوار المسرحي يكتب أصلاً لـ*القال لا يقرأ* .. ولذلك فللجملة المسرحية خصائصها المحددة حيث يكتون لها طابعها الصوقي وموسيقاهما الخاصة وحدودها من الطول والقصور ليؤدي مهمتها .. وزمرة الشعر في المسرحية هي استغلال إمكانيات اللغة في أتم صورة وألوانها تأثيراً ، ومن هنا نستطيع أن نقول إن الفضل يرجع إلى (عبد الرحمن الشرقاوى) الذى أثبت قدرة المسرح الجديد - على شرط أن يكون مستوفياً لطابعه الدرامي بالأركان والمشاعر الخبيثة والمعقدة ، ويعوسيقه ، وبصوره على الأخص - على تقديم الشكل المسرحي الجديد .. وشرط (ت - س . البوت) في المسرحية الشعريه أن تكون قوة الشر في إنسانه مع روح المسرحية ، ويقول : [إذا كانت المسرحية تزعم أن تكون مسرحية شعرية - لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية ، ولا عن طريق تحديد أدائها بالشعر من باب أولى - فعلينا أن نترفع أن شاعراً درامياً مثل (شكري) تتحقق أروع أشعاره جمالاً أكثر من نظيره درامية ، وهذا هو على وجه الدقة مانعه عليه ، فالذى يجيئ المسرحية قوتها الدرامية هو

هذه مسرحية شعرية تسير على نسق وصياغة الشعر الجديد المفر . وهي عاولة بدأها عبد الرحمن الشرقاوى بمسرحيته « جيلة » ١٩٥٨ ، ثم تلاه [صلاح عبد الصبور وشوق حميس وهران السيد أحمد سليم ومحمد أبو سنة وأنس داود ومحمد سليمان وأخرون] كان آخرهم فاروق جودة مؤلف هذه المسرحية .. وهم جميعاً لم يستطعوا الوصول إلى فهم وظيفة مفهوم الشعر المسرحي .. وصلة ذلك بمفهوم الحوار الدرامي في المسرحية الشعرية ، ومفهوم الأسلوب المسرحي من حيث هو ، وصلته بالبنية الدرامية ، وهناك خطأ جوهري في فهم البناء الدرامي للبيه ، وما يتطلبه من لغة خاصة به .. حيث يتبين الأسلوب المسرحي على رؤية الكاتب المسرحي لشخصياته وللحياة التي يحييها ، والحقائق التي تكتشف عنها الحياة .. وتصوره لها من خلالهم ، وكيف يرى هذه الشخصيات في عملها الذي تعيشه في رؤية موضوعية ، والطريقة التي يتخيل بها هذه الشخصيات في موقعها هي بعثت تكون هي التي تسيطر على تصورو لها .. كما أنها هي التي تسيطر على بنية المسرحية صور أسلوبها . فمفهومات الشخصية المسرحية وتصور الكاتب للبنية الدرامية أمران متصلان أشد الانصاف بالأسلوب .. وأساس الواقعية المسرحية ليس في نقل الواقع - بل هو - في الإيمان بالواقع الموضوعية التي يبرأ بها الناس في حياتهم والتي تمثل أعلى حقائق الحياة ، وبعض هذه الحقائق الجوية مثالبة بدلائلها .. ولكنها كما تبدو من تصوير هذا الواقع معياره

الذي ينحها قوتها الشعرية فلم يخص أحد ببعض مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية .. في حين خص أخرى بأنها أكثر درامية . فنفس المسرحيات هي الأغزر شاعرية ودرامية في وقت واحد ، لا بالطبع بين نوعين من أنواع النشاط ، بل بكمال الفتح نوع واحد ووحيد من النشاط الفني] .. فالفرق شاسع بين نوعي الشعر الغنائي وشعر المسرح .. فنشر المسرح حوار ، والموار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقي على جهور ، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجاهدة شخصيات أخرى أو موقف ما .. وما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ .. أو إلقاء خطبة على جهور .. ذلك لأن الحوار نفسه (فعل) به نزى الأشخاص وهم (يفعلون) .. وقدر ما يعنهم من أمر أنفسهم في موقفهم بوصفهم أشخاصاً أحياء يواجهون موقفاً محدداً ، لا يوجهون — بأفocalهم أو بأفocalهم المثلثة في أقوالهم — إلى الجمهور — بل لا وجود لهذا الجمهور بالنسبة لهم .

ولقد كان (شوق) يستند طاقات اللغة في شعر رصين ذي طابع درامي ، ويجرب فيربط هنا طابع غنائى بالناحية الدرامية (كمناجاة أنويس للأذاعى مثلاً في « مصرع كلوباترا ») ، وكذلك أفاد (شوق) من موسيقى الشعر ، ومن أصوات المزوف ، ونوع في بحور الشعر ، وزرع أجزاء القصيدة أحياناً بين الشخصيات مما يؤدي وظيفة الشعر الدرامية في بعض المواقف .. وتکاد تخلي بعض مسرحياته من الشعر الخطابي .. وإن شاهدا جيداً ضعف في الإنفاق والتصور وإحكام الوحيدة .. ويعيب شعرها أثر الشاعر يكثر فيه الغناء فيختلف بذلك عن الحديث في تطوره ، وعن إحكام تصوير الشخصيات .. وهذه الغنائية توقف الحديث أحياناً ، وتضر بالوحدةuspية الضرورية والحركة الدرامية في المسرحية ، ولم يستطع (عبد الرحمن الشرقاوى) ومن جاءوا بعده .. ومنهم مؤلف مسرحيتنا هذه أن يتحاشوا مأupon في (شوق) من غنائية وخطابة ، ولم يستطيعوا أن يوقفوا بين ملوكهم للغة والتي كان من الممكن استغلال إمكاناتها في التصور وتحميم المعنى الدرامي للأحداث . وقد تختلف قالب الشعر الجديد عن أداء وظيفته الدرامية في مسرحية « دماء على ستار الكعبة » لعدم إدراك المؤلف لبناء المسرحي من واقع الأحداث المباشر ، ووقوعه في الغنائية التي لا تتفق وفقة الأداء المسرحي .. يُضاف إلى هذا خطابية فجة وسافرة فأبطال مسرحيته (الحجاج ، وسعد ، وسلام ، وأمين المصري) ، وسلام عبد الله ، وحسب الله

يُكمل كل منها حديث الآخر مما ينعدم في مفهوم الحوار تماما .. إذ أن وظيفة الحوار هي التأثير في الشخصيات بما يتصل والموقف ، وبما يكشف عن الجوانب الباطنة الإيجابية من نفس صاحبه ، ويسلم ذلك توبعا في إدراك الموقف ، وصنوف السلوك تجاهه على حساب الشخصيات ، بحيث لا تترحد النظرية إلى لدى الشخصيات كما يحدث هنا .. ومثل هذه المواقف الخطابية والإستردادية تحفل بها المسرحية مما يمس الإحساس بالمعنى الدرامي والرسو بالصياغة — أما أشعاره ففنانية ساذجة التصور — مكررة المعانى في أيديها بعضها مع بعض فنبع الأخطاء في الحوار الدرامي — كما قلنا — هو في المعاولة الخطابية في نقل الواقع على أساس أن هذا النقل هو الواقعية ، وتضيف أن الواقع في هذه المسرحية قد نقل في شكل استثنائيات سطحية لا يتم إلا بالتعليق على بعض الواقع في خفة وإنذال .. فالقصور في الحوار في هذه المسرحية يرجع إلى القصور في الإدراك الدرامي نفسه .. بالإضافة إلى أن الخطابية والفنالية أموراً مضادان للموقف المسرحي — ومن ثم فقد شعر بهذه المسرحية — خطابيه وغاثييه — كل وظيفة درامية له ، وأشار إلى قصور لدى الشاعر في إدراك وظيفة الحوار الدرامي .

وعندما ننقل إلى العرض المسرحي الذى يقدم على خشبة المسرح القومى وعلاقته بهذا الفص نجد أن الخروج (هان مطلاع) جاهد قدر المستطاع أن يجسد هذه القصائد المتأثرة ويرتبطها من خلال أدواته المسرحية ، مستغلًا عناصر العرض المسرحي المختلفة ، عاكلاً أن يجمع جزئياته التي تسقط على الواقع مباشرة متسلكاً بروزه للمسرحية وهي كما يقول : [إنها ترصدلحظة التي يتحول فيها الحكم من ثائر إلى طاغية ومن بطل إلى سفاح وتنكيددور الذي تلقي المهاجرين في السماح بهذا التحول بسلبيتها حين تركه للقيادات لتشكيل مصائرها وللأخلاع بقدراتها ومن ثم فهي صيحة ضد الاستبداد بكل أشكاله] وفي الحق أن هذا التحول الذى أراد أن يبرره الخروج لم يجده في الفص بشكل محسوس . فمن المفترض أن تكون أحداث المسرحية عن واقعة ضرب (الحجاج) للعب بالنحاجيق ولإثابة الخليفة الأربع عبد الملك بن مروان ، وتعليقه بلة عبد الله بن الزير — التشريع لعل بن أني طالب وأل بيته — على باب الكمية — فالافتراض إذ أن يكون الفص تاريناً والحادثة تاريخية .. لكننا نجد أحداً آخر غير الحادثة التاريخية ، ونجد حجاجاً آخر يمثل ديكثافوراً معاصرًا .. وكل الإيماءات والإيماءات والإشارات تشير إلى أنه

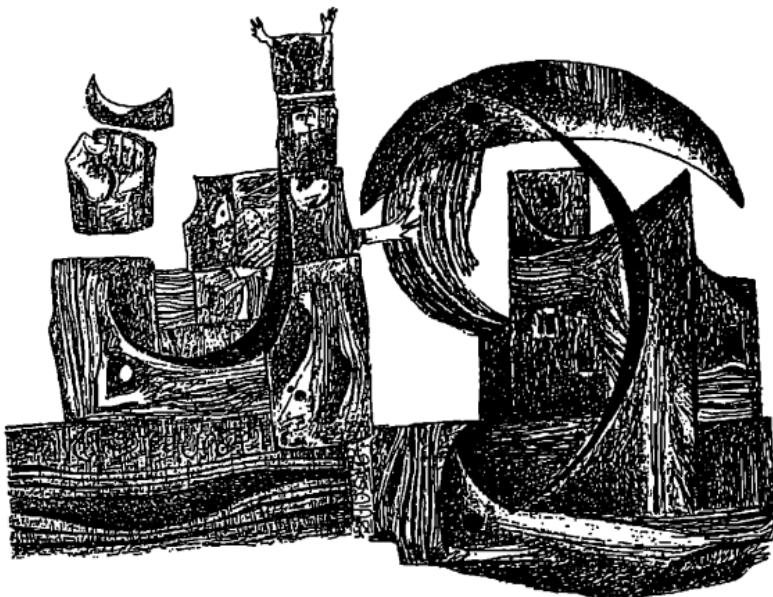
من هنا آخر الموقف (الحجاج) عن دوره التاريخي ، وحمله معانٍ هو أصلاً لا يحملها .. ومن هنا أيضاً كان من المفترض أن يكون الزير هو أقوى أداة في هذا العرض .. لكنه صنع علاقة مزيفة بين الحدث والزير .. إذ نقل الموقف عن الحادثة التاريخية في مقابل زير مزيف ، وأصبح الزير لا يجد مأimاته في الواقع .. ساعد على ذلك أن مشاهد المسرحية لا يكمل بعضها بعضاً .. فنارة عن الشرق ونارة موقف من الغرب ، وأيقن القول على عراوهه . فالنص عبارة عن قصائد مصممة ليس فيها تتابع في الأحداث بمحبت لإرتباط الحدث بالحدث الذي يليه ولا يؤدي إلى حدث يبعده .. قلبي هناك ما سيحدث بعد .. لأن كل مشهد وحدة خطابية مستقلة .. ومن هنا لم يوفق الممثلون إلا في خلق مجرد تفاعل مزيف بينهم وبين الصالة .. فاشارات وإيماءات المستلين تتجه في إيماءات والنص في إيماء آخر .. لذا فالدلالات والمدلولات غير صحيحة .. ولم يتم التفاعل الوجдан مع الحادثة لأن الشخصيات شرحت عن مضمونها التاريخية وأصبحت ملائكة الجدلية بين الممثل والنص علاقة غير متزنة .. فالدلائل التي

سلام ابن الشعب يلبس الأبيض ، وسعاد زهر مصر تلبس الأحمر والحجاج يلبس الأسود ، وحسب الله كامل الشيوخ يلبس الآخر .. وهكذا .

أما الموسيقى والألحان (سليمان جيل) فلا علاقة لها بأى موضوع تناوله المرض مما أحدث لسا وتعيضا على أى معنى عداد .. فهي ألحان دينية حاسية عموماً تصلح لأنى مناسبة . وقد لجأ المخرج إلى الإضافة الباهرة دون تلوين كثير حتى تكون السيادة للكلمة الشعرية .. وما أدى إلى أن يظل العصر السمعي المخططي هو الأساس في هذا العرض ، وبظل الجانب المسرحي منفصلاً عن ما يحدث ، وساعد على ذلك الأداء الميلودرامي الذي يسعى إلى إثارة العواطف وإلى الاستعراض التراجحي أو إلى الأداء المزلي المتندى .. وبعثا حاول المخرج مستعيناً بالكلمة والتشكيل والإضاءة والأداء أن يجمع كلاً متناغماً . لكن انى له الوصول إلى ذلك التمازن المطلوب مادام النص أساساً يحمل بذور التفكك .

يرسلها المحتلون تحمل رموزاً مزيفة ليست من داخل العمل .. بل من خارجه .. إذن أن (الحجاج) مرة يكون هو الحجاجمرة لا يكون . والمحامي في هذا العرض مثال آخر على ذلك حيث تنتقل هذه الجامع من الإنفعال بمشاعر المول والذئع إلى الرقة والحنان خوفاً على (سعاد) دون تمييز — ناسين تماماً المول الذي كانوا فيه منذ لحظات قليلة .. ثم الإنقال إلى جو الفرج ، وفجأة يغدون خلف سعاد في صمت وهي تحطّب .. وبعد ذلك تتحول إلى مجرد ذيكور ساكن .

ورغم كثرة المشاهد فقد صُمم الديكور (تصميم أشرف نعيم) بشكل يسهل تغييره من الساحة إلى قصر الحجاج إلى السجن إلى بيت سلام دون صعوبة .. مستخدماً بعض الملوّفات التشكيلية البسيطة أما الملابس التي صممها أشرف نعيم أيضاً فتشير إلى ملامح الشخصيات بشكل مباشر .



الأصول الاجتماعية للثقافة الجامعية

عرض : إسماعيل المهدوى

بأن هذه الابتكارات هي نتيجة تعلم الآخرين وليس نتيجة
مستواها الاجتماعي في حد ذاته ، ويعرف بأنها موجودة حتى
في المدققات الشبيهة (البلاد الشيعية) .

والكتاب يتكون من ثلاثة فصول ثم ملحقات إحصائية في
حوالى سبعين صفحة . وبعض إحصائياتها تتعلق بالتعليم
الجامعي عموماً وليس بموضوع الكتاب .

أبناء الطبقات

يبدأ الفصل الأول بأذن % فقط من أبناء العمال
يتحقون بالتعليم العالى وأن الوسط الطلابى وسط
بورجوازى . ففى مقابل فرصة واحدة للالتحاق بالجامعة
لدى أبناء الأجراء الرعايين ، توجد سبعون فرصة لأبناء
الصناعيين ، وأكثر من ثمانين فرصة لأبناء أصحاب المهن
المدرة . وهذا يبين أن النظام التعليمي يعمل على استبعاد أبناء
الطبقات الفخورة . وللأسف أن الكتاب لا يشرح النظام المثالى
والنظم الأخرى للالتحاق بالتعليم العالى فى فرنسا ولا
يعرض من قرب ولا من بعد لأسباب الفرق المذكورة —
هل هي مصاريف التعليم أم الظروف المعيشية أم درجات
النجاح . ولكن يكتفى بالاحصائيات التي توضح ما يسمى
الوسط البورجوازى للطلبة ، مع التركيز على الوراثة الثقافية
المذكورة . وفى أحد المداول يقول إن فرص الالتحاق بالتعليم
العالى عام ٦١ - ١٩٦٢ ، هي ٧,٠ لآباء الأجراء الرعايين ر
لآباء المزارعين و ٢,٤ لآباء المشغلين بالخدمات و ٣,٦

كتاب هذا الشهر اختارته لـ الأستاذة رئيسة التحرير .
عنوانه : « الورثة — الطلبة والثقافة » . يقصد الطلبة كورة
للمقفلة من خلال وضعهم الاجتماعي . وهو من تأليف
الباحثين الاجتماعيين بير بورديه وجان كلود ياسرون . وفى
تصدير الكتاب أنهما اعتمدنا فى كتابته على «أخبار» مركز علم
الاجتماع للأروى » وعلى إحصائيات مركزين إحصائيين
وعلى الدراسات والأبحاث التي أجرياها أو أجرتها ثوت
لـ شرافهما طلبة المجتمع بجامعة ليل وبجامعة باريس حول :
« المعرفة المبدلة بين الطلبة » ، و « الفرق إزاء
الامتحانات » ، و « معاونة التكامل » ، و « الفراغ عند
الطلبة » ، و « الطالب في نظر الطلبة » و « مجموعة
المسرح القديم فى السوربون وجمهورها » ، و « الطلبة
ووالسيمة » ، الخ . يعذر الكتاب عن أنه رکز على طبقة
الآداب ، وويرى ذلك بأنهم يمثلون العلاقة التوثيقية بين التعليم
الجامعي والثقافة .

ومعظم الكتاب عبارة عنمجموعات من الإحصائيات
والجدالات الإحصائية والرسوم البيانية الإحصائية . وال فكرة
الرئيسية التي يكررها ، هي أن أبناء الطبقات البرجوازية أو
العليا يحصلون بحكم تفاضلهم العائلية والاجتماعية على امتيازات
في النجاح وفي الالتحاق بالجامعة بالنسبة لأنباء الطبقات
الشبيهة وأن هذه الابتكارات تشكل خلالا فى تقابل المساوة
وديمقراطية التعليم ! ولم يقترح حالاً لهذا الحال إلا فى كلمات
سطحية سريعة . بل وفي بعض الجداول الإحصائية يعترض

نهاية المقدمة

وأذالل ... ناتالية مارس، بـ «الثقافة الفنية» وناء على
رسوخ الافتتان به . ينفيه رداً يوضّحها عن ذلك يفيد أن
٦٠٪ من أبناء الطبقات العليا يشاهدون المسرح مقابل
٣٧٪ من أبناء الطبقات الشعبية (يتابع الطبقات المتوسطة
بين الجنسين) ، وأن ٣٤٪ من أبناء الطبقات العليا
شاهدون حفلات موسيقى مقابل ٣٠٪ من أبناء الطبقات
الشعبية ، وأن ٣٩٪ يشاهدون الماحف والمعارض
وهرمومات اللوحات الفنية مقابل ٢١٪ ، وأنه بالنسبة للاتصال
المحدث كان ٧٢٪ من أبناء الطبقات العليا يشاهدون
مسرح الطبيعة مقابل ٣٪ من أبناء الطبقات المختففة ،
و ٦٨٪ يشاهدون حفلات موسيقى حديقة مقابل ٤١٪ ،
و ٣٪ يهتمون باللوحات الفنية الحديثة مقابل ١٥٪ ، وأن
٣٩٪ يلمون على آلة موسيقية مقابل ١٥٪ ، وأن ٨٠٪
يملكون كتاباً عن الفن مقابل ٥٤٪ ، إلخ .

ويستخدم الكتاب تعبير «الثقافة الحرة» التي يغول إليها
تشسل المعرفة ومهارات التصرف والمنوق ، وإنما شرط للنجاح
في بعض الكليات . ويقول إن هذه «امتياز ثقافي» يرهن الطلبة
من أصولهم الاجتماعية المترتبة ، ويعتمد على ارتفاع المستوى
الاجتماعي . ويقول إن أبناء الفلاحين والعمال يستطيعون أن
يحصلوا على معرفة بالمسرح الكلاسيكي بدون وسائل الثقافة
المذكورة ، وذلك من خلال القراءة الحرة . لكنه سيلük في
الإحصائيات الأخيرة أن الراديو والتليفزيون يغوران من الوسائل
البديلة لمعرفة المسرح . ويذكر الحديث عن «الآسيات»
الذى ينبع به أبناء الطبقات العليا من حيث تعودهم على ما
يسمى «ثقافة المعرفة» la culture savante ، وأنه حتى
فيما يسمى «الفنون الجماهيرية» مثل موسيقى الجاز
والسمفونى فإن أبناء الطبقات العليا يتفوقون في معرفتها .

ويقول إن أبناء الطبقات الشعبية يستطعون توسيع نقص
«الثقافة الحرة» بالقراءة . لكن هنا يجهلهم أكثر حاجة إلى
التعليم . فالتعليم المدرسي العام والمعالي يظل هو الطريق الوحيد
إلى الثقافة لأن أبناء الطبقات الفرومية في الحال فهو الطريق الوحيد
إلى ديمقراطية الثقافة وعدم تحبس الامساواة المبدية زراء
الثقافة . لكن الكتاب لا يتعرض لكيفية قيام التعليم بهمة
التعريف الدقيقاطي هذه . ويكتفى بأن يكرر أن الموارث

٩٦ لذئب العمال و ٩٥ لذئب الموظفين و ١٦ لذئب
١١ لذئب الصناعة والتجارة و ٢٩ لذئب الكوادر المتوسطة
و ٣٠ لذئب أفراد ساق ، إلخ ، الماجد والمجاهد العامل . يذكر
أنه يزورهم على بطرس ، المثلث ، ... وما يذكر ملخصاً على
ذلك ، الاتصال بالذبل ، التعليل ، فعل بالخفافيش الستيني
الآخرة عن وفيفه مارثة أحد لذئب الكتاب . يذكر أيضاً حتى في
الإحصاءات المتخصصة للأحصائيات نسب الاتصال
بالجامعة بالنسبة لعدداً السكان . فمثلما إذا كان ٦٪
من أبناء العمال يلتتحق بالجامعة مقابل نسبة كبيرة من أبناء
الكادر العليا ، فما الفرق بين عدد هؤلاء المتحقين بالنسبة
لعدد السكان ، لأن فهـ العمال أكبر كثيراً من فـهـ الكوادر
العليـا مما يضاعـف الفـرق في عمـلـيـة الاتـصال . ومن هنا كان
يجب أن يقارن الكتاب بين نسبة طلبة كل فـئة ونسبة الفـقة
نفسـها إلى عمـرـوـجـ السـكـانـ . لكنـهـ فيـ المـقـيـمةـ رـغمـ
حـصـيـالـيـهـ يـعـدـ عـنـ المـوـضـوعـاتـ الـحـاصـيـةـ الـتـيـ تـدـخـلـ عـلـىـ بـابـ
الـتـحلـيلـ الـطـبـقـيـ لـلـظـواـهـرـ . فـعـنـ الـجـائزـ أـنـ لـيـجـيـةـ ضـخـامـةـ
بعـضـ الـفـقـاتـ أـوـ الـطـبـقـاتـ الـإـجـتـاعـيـةـ بـالـنـسـيـةـ لـفـيـرـهاـ ، فـانـ
الـنـسـيـةـ الـفـشـيـلـةـ الـمـذـكـورـةـ تـحـوـلـ إـلـىـ عـدـدـ أـكـبـرـ مـنـ الـطـلـبـةـ
يـزـيدـ عـنـ عـدـدـ طـلـبـةـ فـقـةـ اـجـتـاعـيـةـ صـغـيـرـ ذاتـ نـسـيـةـ عـالـيـةـ فـيـ
الـاتـصالـ . وبـالـكـلـيلـ فـعـنـ الـجـائزـ أـنـ أـبـنـاءـ الـفـقـاتـ الـشـعـبـيـةـ فـيـ
الـتـعـلـيمـ الـعـالـيـ يـزـيدـ عـنـ أـبـنـاءـ الـفـقـاتـ الـمـوـسـطـةـ وـالـعـلـيـاـ . وـعـنـ هـاـ
كـانـ يـجـبـ أـنـ تـنـاوـلـ الـإـحـصـائـيـاتـ الـمـاـشـيـةـ بـدـلـاـ مـنـ الـفـكـرـ
وـالـدـوـرـانـ وـالـكلـمـاتـ الـزـانـةـ ١

وـقـدـ الـكـتابـ إـحـصـائـيـاتـ أـخـرىـ عـنـ نـسـيـةـ عـدـدـ الـأـنـاثـ
لـلـذـكـورـ مـنـ عـنـتـفـ الـفـقـاتـ فـيـ الـاتـصالـ بـالـتـعـلـيمـ الـعـالـيـ .
وـعـدـ الـأـنـاثـ عـمـرـاـ أـقـلـ مـنـ الـذـكـورـ الـمـتـحـقـقـينـ مـنـ عـنـتـفـ
الـفـقـاتـ ، مـاـعـدـ أـبـنـاءـ الـكـوـادـرـ الـمـوـسـطـةـ وـأـبـنـاءـ أـصـحـابـ الـمـهـنـ
الـحـرـةـ وـالـكـوـادـرـ الـعـلـيـاـ الـتـيـ تـرـيدـ فـيـنـ تـسـبـيـبـ النـسـيـةـ الـأـنـاثـ عـنـ
نـسـيـةـ الـتـحـقـكـ الـذـكـورـ . يـذـكـرـ إـحـصـائـيـةـ عـالـيـةـ ، هـيـ أـنـ أـغـلـبـ
الـفـقـاتـ مـنـ عـنـتـفـ الـفـقـاتـ يـلتـحـقـ بـكـلـيـةـ الـأـدـابـ ، بـيـنـ أـغـلـبـ
الـشـانـ يـلتـحـقـونـ بـكـلـيـةـ الـعـلـمـ . وـيـقـولـ إـنـ الـاتـصالـ الـطـبـقـيـ
وـالـصـيـدـلـيـةـ بـشـكـلـ ٣٣،٥٪ مـنـ الـذـكـورـ وـالـأـنـاثـ أـبـنـاءـ الـفـقـاتـ
الـعـلـيـاـ ، وـ ١٧،٣٪ أـبـنـاءـ الـكـوـادـرـ الـمـوـسـطـةـ ، وـ ٣٪ أـنـاءـ الـعـالـيـاـ .
أـنـاءـ الـعـالـيـاـ ، وـ ١٥،٣٪ أـبـنـاءـ الـأـجـرـاءـ الـرـاعـيـنـ . وـيـكـلـمـ
بعدـ ذـكـرـ أـيـضاـ عـنـ الـمـسـاعـدـاتـ الـمـاـشـيـةـ لـلـاعـاشـةـ . وـهـذـهـ
ـيـخـصـصـنـ لـمـاـ فـيـ أـخـرـ الـكـتابـ إـحـصـائـيـاتـ كـثـيـرـةـ .

من يعرف من؟

ويتحدث عن استطلاع للرأي أجري في جامعة باريس عن وقت فراغ الطلبة وشئونهم بعد الازدحام يواعيد أو واجبات محددة . ويكتسب من الاستطلاع أن الطلبة لا يستفيدون من وقت فراغهم . ولكن لا ينافي هذه الفرضية . كذلك يتحدث عن التكامل والترابط الجامعي ويقول إنه غير موجود ، وأنه يحتاج إلى نظم جامعية مفروضة . ويستثنى من ذلك المدن الجامعية الصغيرة في الأقاليم لأنها ترتبط بغيرها طلاباً معينين يفرض على الطلبة تقليساً وأعمالاً معينة ترجع إلى التكامل في الجماعة المحلية أكثر مما ترجع إلى الطلبة . كذلك يلاحظ أن درجة ما من الترابط لا تزال قائمة في كليات الحقوق والطب ، وبير ذلك بأنها لا زالت الأكاديميات بروجوانة من الكليات الأخرى ١ وكان طلبة الحقوق والطب يشكلون عام ١٩٩١ ٦٠٪ من مجموع الطلبة فأصبحوا حالياً يشكلون ٣٪ ، في مقابل طلبة الآداب والعلوم الذين كانوا يشكلون ٥٪ فأصبحوا حالياً يشكلون ٥٥٪ .

ويتناول ظاهرة المرة المتباينة بين الطلبة ، ويقول أنها ضعيفة جداً خصوصاً في باريس . ويستخلصاً تفصيلاً بالأرقام في ملحقات الكتاب . لكن أكثر أنواع المرة المتباينة هي بين الطلبة أنبياء الطبقات الاجتماعية الميسرة جداً . وهذه الظاهرة تعود تبادل المعلومات والثروات الثقافية . فالمعرفة المتباينة وتبدل الأحداث عنده تناول المعلومات والقواعد الثقافية ، والتبسيء إلى الكتب التي تقرأ أو تستعمل من المكتبات العامة ، إلخ . ورغم الانخفاض الشديد في المعرفة المتباينة بين الطلبة ، فإن الاتصالات المتداولة وثروات المصادرات تكتفي لنشر الشائعات وخصوصاً المرجعية عن الأستانة . فيها تحضير المعلومات الخاصة بالاتصالات مثلًا ، تزيد الشائعات الفارقة . ويستخرج الكتاب من ذلك كله أن من المشكوك فيه أن الطلبة يشكلون مجموعة اجتماعية متتجانسة ومستقلة ومتكافلة . ويقول إنهم أقرب إلى الجمع الذي بدون أتساق منهم إلى الجمودية المنهية ، وإن الوسط الطلابي في حد ذاته يمثل «لانظاماً anomie» بالتزاحم المكاني والمتصور السلي والمنافسة الفردية على الشهادات . ومع ذلك فهو يشكلون ظاهرة ثقافية أو عملاً ثقافياً . فالطلاب الجامعي يزداد على نادي السيداً ويشتري أسطوانات ويزين غرفته بلوحات فنية ويكتشف الطليعة

الثقافية ينتقل إلى آباء الفئات المتميزة . ويقول في هذا الصدد بناءً هامة توضح أهمية التعليم الثقافي المطلوب لأبناء الطبقات الأنسنة . يقول : « بالنسبة لأبناء الفلاحين والمعلم المثقفين وصغار التجار ، فإن اكتساب الثقافة المدرسية هو آلة ... وذلك بثقافة أخرى » acculturation . ذلك أن تعلم الثقافة بما فيها العلمية ، يفترض مجموعة من المعرفات ومعارف التصرف ومعارف القول تعتبر مراتاً للطبقات المفقنة .

ويقول الكتاب إن « ثقافة الصفرة » قوية جداً من ثقافة العامل ، للدرجة أن ما يهدى ابن الفلاح أو العامل أو البرجوازي الصغير مشقة كبيرة في اكتسابه من انتشار يكون معطى عالياً لأن « الطبقية المفقنة » . لاحظ أن الكتاب يسلط دالماً بين الطبقات العليا والصفرة والطبقية المفقنة ، مما يعني أنه ينطلي بين أغذية فرنسا والصفرة المفقنة في فرنسا !! يقول إن ثقافة هذه الطبقية هي الأسلوب والنموق والروج وعمارة الصرف وعمارة الحياة . وهذا في الحقيقة تعريف غريب للثقافة ! وهو أقرب إلى تعريف البالية وحسن التصرف . وهو ما يبرهن أنبياء تلك الطبقية تلقائياً ، بينما يبذل أبناء الطبقات الشعيبة جهوداً لاكتسابه .

ويتحدث عن العامل المغربي ويقول إنه مرتبط تماماً بالعامل الاجتماعي ، لأن الاقامة في مدينة كبيرة أو في باريس يغير عن وضع اجتماعي أعلى من الاقامة في الريف .

ويقول إن نسب الأصول الاجتماعية في الدراسات العليا ، هي شبيهة بنسب الالتحاق بالجامعة . بينما يقول إن نسبة الحساق أبناء العمال بالتعليم الثانوي ارتفعت بانتظام حتى وصلت حالياً إلى ١٥٪ . ويكسر التأكيد على ما يسميه « تقل الرواية الثقافية » واللامساواة أيام التعليم ، ويقول إن نظام التعليم إذا لم يتغير فإنه سيعمل آلياً على استمرارية المييزارات المذكورة . ويقول إنه بينما تسعى سياسة المح دراسية إلى تحقيق المساواة في التعليم العالمي أيام الطبقات الاجتماعية ، فإن ميكانيزمات نظام التعليم تعمل ضدنا على استبعاد أبناء الطبقات الشعبية والمتروطة . لاحظ أنه يورد أي إحصائيات عن تطور الأصول الاجتماعية للالتحاق بالتعليم العالى لكنه ينكر اتجاه هذه الظاهرة . وهذا يعني أن الكتاب يعبر في الحقيقة عن تدهور الثقافة الجامعية لا عن استبعاد أبناء الطبقات المنخفضة والمتوسطة .

ويرفضون تفسير هذه الظاهرة التي تعبّر عن الامساواة الثقافية . ومعنى ذلك في الحقيقة أنه يقول إن أنباء الطبقات الشعبية غير المثقفة يكتسبون التعليم الجامعي ! لكن يبدو أنه يقصد أنهم يفرضون جواً غير مقتضى على الجامعية . ويفارك ذلك بالوضع في بلاد الدهقانات الشعبية (البلاد الشهيرة) . ويقول لهم في فرنسا يهاولون الوصول إلى المساراة بين أنباء الفئات في الاتصال بالجامعة ، لكن هذه مساواة شكلية طلابها أنها لا تلغى بإجراء تزويج الامساواة الثقافية و «التعليق» الفئالي الاجتماعي كما يسميه .

ويذكر الحديث عن فكرة «المواهب» الموروثة في الفئات المثقفة ، لكن لا ينالها ولا ينافسها البقاء الوثاني والكتاب المكتوب . ويكتفي بالقول بأن فكرة المواهب تتجاهل الإهتمام الفئالي المذكور الذي يصل إلى درجة قدرات التعلم باللغة والتحكم في اللغة . فالافتقار تحدّد بالبراعة في الكتابة وفي الكتابة وبتعدد الاستعدادات . وأنباء الطبقات الممتعة يرون من عالياتهم أساليب وعادات التفكير الذاتية للجامعة . وبالتالي فإن أي ديمقراطية حقيقة تتضمن أن نعلم أنباء الطبقات الشعبية هذه الأساليب والعادات — أن نعلمها لهم في المدارس وفي الجامعة . ويذكر من وسائل ذلك الرابع والأعمال العملية والنحوات ومجموعات العمل . ويؤكد على ضرورة تدخل الأشخاص الجامعي بمختلف الوسائل . ويقول إن التعليم الديمقرطي حقاً يستهدف إعطاء أكبر عدد ممكن من الاستعدادات التي تصنّع الثقافة الجامعية ، بينما التعليم التقليدي يستهدف تشكيل واحتياجاته صنفوة من المولودين في ظروف حسنة . ويطالب بعلم تربية عقلانياً يقوم على النظرة الاجتماعية إلى الامساواة الثقافية ويصل على خصوصياتها .

إحصائيات

يخصص الكتاب ٦٤ صفحة للملحقات الإحصائية التي توسيع مجال الإحصائيات والمداول والرسوم الإحصائية الواردة قبل ذلك ! ويسوف اختصاراً عنها .

ويذكر بإحصائية كبيرة عن وسائل المعرفة بالمسرح وارتباطها بالأصول الاجتماعية لدى طلبة اليسار ، من حيث المشاهدة المباشرة أو المشاهدة بالراديو أو التلفزيون أو القراءة . ثم يذكر إحصائية عن معرفة نوع المرحيقات عموماً . ونقسمها إلى : ١ — مسرحيات كلاسيكية (هيجو وماييفو وشكير وسوفوكليس) : وهذه يعرف منها

الأدبية . فالمليardون الصفار يأخذون عن الكبار وسائل الاتساع إلى هنا » العالم الفئالي « . ومع ذلك فلا تكاد توجد مجموعات مسرح أو مجموعات شعر أو مشروعات ثقافية طلاقية فعلاً .

ويعرض الكتاب سرعة دور الأساتذة الجامعيين . ثم ينتقل إلى السياساتها . فعدد الطلبة اليساريين في جامعة باريس أكبر منه في جامعات الأقاليم ، رغم أن جامعة باريس هي الأكبر بروجorative . ويرتبط الموقف اليساري ارتباطاً كبيراً بالاتساع إلى الطبقات الضخمة . لكن اليساريين في باريس يرفضون الاتساع إلى أحزاب اليسار ، ويتذمرون لأنفسهم لاختتام رسالته الجديدة ، مثل : «البروتوكاوية الجديدة» ، و«المفوضية البناء» و«الشيوعية الجديدة الوربة» ، إلخ . وتبلغ نسبة عدد اليساريين في أداب باريس ٧٩٪ مقابل ٥٦٪ في أداب الأقاليم . وتزيد كثيراً نسبة الاتساع في الشاط السياسي ، فيما الاناث أقل ميلاً إلى السياسة وأقل ميلاً إلى اليسار وأقل اشتراكاً في المسؤوليات الأتحادية . وحتى قراءاتن للصحف أقل وخصوصاً الصحف السياسية . ورغم أنهم يتصدّرون وقتاً متساوياً للوقت الذي يخصّصه الطلبة للعمل الدراسي ، إلا أنهم يقرأن كتاباً أقل في الفلسفة والاجتماع . و موقف الطالبات من المستقبل من حيث عدم ضمان وعدم تحديد المهنة التي سيحصلن بها ، يشبه موقف الطلبة أيام الطبقات الشعبية .

الخراطة

ويخصوص الامتحانات ، يقول الكتاب إن الطلبة والطالبات يواجهن قلق الامتحانات باستخراج الخراطة . فهم يحاولون استخدام طقوس دينية للتنبؤ بموضوع الامتحان أو بالمرجة ، ويلبسون تمايزه معينة يوم الامتحان ، ويقدمون لوحات للكتاب المقدس تحمل التوصيات للطلاب ، إلخ . ويختصر النجاح أيضاًتأثير الامساواة الاجتماعية التي يزعمون أنها لامساواة طبيعية أو لامساواة في المواهب .

ويذكر الكتاب التأكيد على الظاهرة الإرتباط بين الثقافة والأصول الاجتماعية ، وسمّيها «اللامساواة الثقافية المشروطة اجتماعياً» . ومع ذلك فهو يرجع إليها ظاهرة اختلاف مستوى التعليم الجامعي ، رغم أن إحصائياته تقول إن أغلى الطلبة الجامعيين من أنباء الطبقات العليا والمتوسطة ! ويكتفي بأن يقول إن مؤلّفاته الذين يشكلون من أن الطلبة لم يعودوا يقرّرون وأن مستواهم ينخفض من ستة إلى أخرى ، إنما يتجاهلون

ثم يرتفع إلى ٥٠٪ فوق سن ٢٥ سنة . أما الارتفاع إلى العين فبلغ ٩٪ ثم ١٥,٥٪ ثم ينخفض إلى ٦٪ . وفي الارتفاع الدينى ، تبلغ نسبة الارتفاع الكاثوليكى ٦٨,٥٪ في سن أقل من ٢١ سنة ، ثم ترتفع إلى ٨١,٥٪ من سن ٢١ إلى ٢٥ سنة ، ثم ترتفع أكثر إلى ٩١٪ فوق سن ٢٥ سنة . أما فرض الارتفاع الكاثوليكى عند طبقة الفلسفة ، فينخفض من ٣١,٥٪ إلى ١٨,٥٪ فقط . أما طبقة الأجياع ، فالثالث عندهم يعكس ذلك . فمن حيث الارتفاع إلى اليسار ترتفع النسبة مع ارتفاع السن ، من ٥١٪ إلى ٦٠٪ إلى ٧٦٪ . وترتفع نسبة عدم الارتفاع الكاثوليكى من ١٦٪ إلى ٢٠٪ إلى ٣٢,٥٪ ، بينما يتضخض نسبة الارتفاع الكاثوليكى من ٨٤٪ إلى ٨٠٪ إلى ٦٧,٥٪ فوق سن ٢٥ سنة .

ومن حيث أنواع الموقف السياسي عموماً، يقول إن موقف النشاط والاتساق يشكل ١٥٪ للطلبة أقل من ٢١ سنة ، وموقف التماطف يشكل ٥٨٪ وموقف الاملاة يشكل ٣٧٪ . وفي سن من ٢١ إلى ٣٥ سنة تصبح النسبة ٢٧٪ . ويزداد من ٤٩٪ إلى ٦٩٪ والاملاة ١٠٪ . ويدرك إحصائيات أخرى عن الفرق بين الذكور والإناث في الموقف السياسي . كما يذكر [احصائية عن العلاقة بين الموقف السياسي ومكان الإقامة] . يقول إن يقيسون لدى أسرتهم ١٩,٥٪ منهم مشاركون شططون في السياسة و ٤٩,٥٪ متطاوطون و ٣١٪ لا يبالون أو معادون ، بينما من يقيسون في مسكن حاصل ٣٢٪ مشاركون شططون و ٣٨,٥٪ متطاوطون و ٢٩٪ لا يبالون أو معادون . أما من يقيسون في المدن الجامعية ، فتزيد نسبة مشاركتهم الشديدة في السياسة إلى ٤٦٪ مقابل ٢٥٪ تماطف و ٢٩٪ لا يبالة أو عداء للنشاط السياسي .

وبحصوص الكتب المقروءة ، يذكر إحصائية صفرية عن الفرق بين الذكور والإناث عموماً بغض النظر عن الأصول الاجتماعية — مع أن هذه من أهم مظاهر «الثقافة المرة» التي تحدث عن أصولها الاجتماعية ي يقول فقط إن نسبة الكتب الدراسية التي يطلع عليها الطلبة ٥٤٪ مقابل ٤٦٪ كتب غير دراسية ، بينما نسبة الكتب الدراسية التي تطلع عليها الطالبات ٦٦٪ مقابل ٣٤٪ كتب غير دراسية .

ويذكر الكتاب إحصائية عن الأصول الاجتماعية للطلبة في جامعات بولندا ، تقسم نسبهم بطريقة سهلة لم يستخدمها الكتاب عن طبعة فرنسا . تقول الإحصائية إن طبعة الجامعات

أبناء اليهود والعمال ٢٢ مقابل ١٤,٨ لأبناء الشفات المتوسطة وأبناء الكوادر العليا . ٢ — مسرحيات حديثة (كامي وكرديل وإيسن ومنتريان وسايرز) : وهذه يعرف منها أبناء اليهود والعمال ٨ ، مقابل ٨٨ لأبناء الشفات المتوسطة ، و ٨٤ لأبناء الكوادر العليا ، ٤ — مسرح البولارد (اشار وإيميه وفدير وروسان) : وهذه يعرف منها أبناء اليهود والعامل ١٣ ، مقابل ٨٩ لأبناء الشفات المتوسطة ، و ٧٨ لأبناء الكوادر العليا .

ويقول إن من يعرفون أقل من ٣ مؤلفين مسرحيين بالشاهددة المباشرة مقابل من يعرفون أكثر من ٣ مؤلفين ، هم لدى أبناء اليهود ٦٦٪ مقابل ٣٤٪ ، ولدى أبناء العمال ٨٢٪ مقابل ١٨٪ ، ولدى أبناء الموظفين ٦٦٪ مقابل ٣٤٪ ، ولدى أبناء الحرفيين والتجار ٦٢٪ مقابل ٣٨٪ ، ولدى أبناء الكوادر المتوسطة ٥٨٪ مقابل ٤٢٪ ، ولدى أبناء الكوادر العليا ٣٩٪ مقابل ٦١٪ . أما من يعرفون أقل من ٣ مؤلفين مسرحيين بالزادير والتليقين مقابل من يعرفون أكثر من ٣ مؤلفين مسرحيين ، فهو لدى أبناء اليهود ٧٨٪ مقابل ٢٢٪ ، ولدى أبناء العمال ٤١٪ مقابل ٥٩٪ ، ولدى أبناء الموظفين ٥٥٪ مقابل ٤٥٪ ، ولدى أبناء الحرفيين والتجار ٦٣٪ مقابل ٣٧٪ ، ولدى أبناء الكوادر المتوسطة ٥٦٪ مقابل ٤٤٪ ، ولدى أبناء الكوادر العليا ٥٩٪ مقابل ٤١٪ . أما من يعرفون بالقراءة أقل من ٩ مؤلفين مسرحيين مقابل من يعرفون أكثر من ٩ مؤلفين ، فهو لدى أبناء اليهود ٥٤٪ مقابل ٤٦٪ ، ولدى أبناء العمال ٦٨٪ مقابل ٣٢٪ ، ولدى أبناء الموظفين مقابل ٤١٪ ، ولدى أبناء الحرفيين والتجار ٦١٪ مقابل ٣٩٪ ، ولدى أبناء الكوادر المتوسطة ٥٥٪ مقابل ٥٠٪ ، ولدى أبناء الكوادر العليا ٥٢٪ مقابل ٤٨٪ .

ومن حيث الارتفاع السياسي والدينى ، يذكر إحصائيات عن طبقة الفلسفة والأجياع بخصوص تأثير السن في الارتفاع السياسي والارتفاع الدينى . فالارتفاع إلى اليسار في طبقة الفلسفة يبلغ ٦٨,٥٪ في سن أقل من ٢١ سنة ، و ٦٩٪ من سن ٢١ إلى ٢٥ سنة ، ينخفض إلى ٤٤٪ فوق سن ٢٥ سنة . والارتفاع إلى الوسط يبدأ بنسبة ٢٢,٥٪ ثم ١٥,٥٪

النظر عن الأصول الاجتماعية ١ يقول إن أبناء الآباء أو الأمهات الحاصلين أو المحصلات على شهادة جامعية ، يحصلن ٤٩ % منهم على أعلى الدرجات في السنوات الأولى للابتدائي مقابل ٢ % يحصلون على أسوأ الدرجات . وبحصل ٤١ % منهم على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ٢ % يحصلون على أعلى الدرجات . أما في الليسيه فيحصلن ٢٢ % منهم على أعلى الدرجات مقابل ١٠ % يحصلون على أسوأ الدرجات . وتسوء النتائج بعد ذلك مع انخفاض شهادة الآباء أو الأمهات . فأنباء الحاصلين أو المحصلات على الثانوية العامة يحصل منهم ٤٠ % على أعلى الدرجات في السنوات الأولى للابتدائي مقابل ١ % على أسوأ الدرجات ، وبحصل منهم ٢٩ % على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ٧ % على أسوأ الدرجات ، وبحصل منهم ١٦ % على أعلى الدرجات في سنوات الابتدائي مقابل ٨ % على أسوأ الدرجات . وأنباء الآباء أو الأمهات الحاصلين أو المحصلات على الابتدائية ، يحصل منهم ٢٥ % على أعلى الدرجات في السنوات الأولى للابتدائي مقابل ٨ % على أسوأ الدرجات ، وبحصل منهم ١٦ % على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ١٤ % على أسوأ الدرجات ، وبحصل منهم ١٣ % على أعلى الدرجات في السنوات الأولى للابتدائي مقابل ٧ % على أسوأ الدرجات . أما أنباء الآباء والأمهات الذين واللائق بدون الشهادة الابتدائية ، فيحصل منهم ١٣ % على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ١٩ % على أسوأ الدرجات ، وبحصل منهم ٨ % على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ٢٦ % على أسوأ الدرجات ، وبحصل منهم ٩ % على أعلى الدرجات في الليسيه مقابل ٢٠ % على أسوأ الدرجات .

ويورد إحصائيات أخرى عن التحكم في اللغة وارتباط ذلك بالأصول الاجتماعية وبالإقامة في باريس وبدراسة أو عدم دراسة اللاتينية واليونانية في المدارس . وكلها إحصائيات تبين أن المشكلة ليست مشكلة وضع اجتماعي في حد ذاته ، ولكنها مشكلة الظروف الدراسية والثقافية التي يتضمنها هنا الوضع الاجتماعي أو ذاتك .

[ولـ العدد القادم نقدم الجزء الثاني من الكتاب]

كانتا في ١٩٥٢ — ١٩٥١ : ٣٩,١ % من أبناء العمال و ٢٤,٩ % من أبناء الفلاحين و ٣٦ % من أبناء المتقفين ، فأصبحوا في ١٩٦٢ — ١٩٦١ : ٢٧,٩ % من أبناء العمال و ١٩,٤ % من أبناء الفلاحين و ٥٢,٧ % من أبناء المتقفين . وهذا يعني أن المشكلة عامة ، وأنها تتعلق بالقدرات الذاتية الموروثة والكتيبة ولا تتعلق فقط بالنظام الاجتماعي . ويلتكر إحصائية أخرى من الخبر ، تقول إن نسبة المتخلفين بالليسيه ١٤٢ من الألف من أبناء الكوادر العليا والمتقفين ، مقابل ١٠٨ من الألف من أبناء الكوادر الأخرى ، و ٤٨ من الألف من أبناء العمال . ونسبة المتخلفين بالمدارس الفنية ٢٤ من الألف من أبناء العمال و ٣٢ من الألف من أبناء النوع الثاني و ٥٧ من الألف من أبناء العمال . أما في الجامعية ، فيتبين نسبة أبناء الكوادر العليا والمتقفين ٣١ من الألف مقابل ٢٥ من الألف من أبناء الكوادر الأخرى و ٧ فقط من الألف من أبناء العمال .

ويورد إحصائية مفيدة عن ارتباط النجاح الدراسي بالأصول الاجتماعية لالمدارس الابتدائية وفي الليسيه . يقول إنه في السنوات من أول إلى رابعة ابتدائي يحصل ٤٩ % من أبناء الكوادر العليا والمتقفين على أعلى الدرجات مقابل ٣ % منهم يحصلون على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ٣٤ % من أبناء الكوادر المتوسطة على أعلى الدرجات مقابل ٤ % منهم يحصلون على أسوأ الدرجات . أما أبناء العمال فيحصل ١٧ % منهم فقط على أحسن الدرجات مقابل ١٥ % يحصلون على أسوأ الدرجات . وفي السنوات من الخامسة إلى الثامنة ابتدائي ، يحصل ٣٤ % من أبناء الكوادر العليا والمتقفين على أعلى الدرجات مقابل ٦ % على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ٢٤ % من أبناء الكوادر المتوسطة على أعلى الدرجات مقابل ١٢ % منهم على أسوأ الدرجات ، وبينما يحصل ١١ % من أبناء العمال على أحسن الدرجات مقابل ٢١ % على أسوأ الدرجات . أما في سنوات الليسيه ، فيحصل ٢٠ % من أبناء الكوادر العليا والمتقفين على أعلى الدرجات مقابل ١٥ % منهم يحصلون على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ١٧ % من أبناء الكوادر المتوسطة على أعلى الدرجات مقابل ١٥ % منهم يحصلون على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ١٠ % من أبناء العمال على أعلى الدرجات مقابل ١٩ % منهم يحصلون على أسوأ الدرجات .

ويورد بعد ذلك إحصائية عن العلاقة بين ثقافة الأب أو الأم وبين نجاح الأبناء في التعليم الابتدائي والليسيه — بعض

« تلال من غروب » ودم الفن المراق منتصر القفاص

الاحتفاء بالوجود بل ما ينتهي على تقدس الوجود الحسي ومن الشيق أن نعثر في قراءة الأستاذ ادوار مع اشيهاته لعنف نقاط التلاقي بين ثورته الأدبية وثورة الأستاذ بدر الدين . عندما يقول مثلاً ، ليس الفن تعبروا بل هو وجودكم تلك عقيدة أشارك فيها الكاتب بلا تردد ، أو عندما يتحدث عن المعرفة عند بدر الدين يقول « أليس هو أيضاً صرخة ميخائيل ينادي شيئاً الشيل ويصف به في الزمن الآخر ، يا شيل ياشيخنا هل المعرفة دوماً أخوه وحقيقة المعرفة والعجز عن المعرفة .

ويؤكد ادوار « هذه الكتابة تنتهي أو حية أو مorta موضوع ولكنها أيضاً وأساساً كتابة ذكيرة ، كتابة معنى ، وهي أساساً تتجه إلى الداخل ، إلى الروح ، وإلى العقل ، كاتتصب على موضوع خارجي ، ويغمرها نور الجاز » ، ربما تكون هذه الكلمات مدخلاً حقيقياً للكتاب أكثر من حديث ادوار عن تسمية هذه المقطوعات بغير الوعي ، فالبالغ أن هذا العمل لا يستطيع أن تدرجه كله تحت نوع يعني لكننا فيما أرى نستطيع أن نتجزأ الكتاب لأجزاء يندرج كل جزء تحت نوع يعنيه . إن تداخل الأنواع الأدبية ليس إلى حد التماهي حيث يختلط نفس أولى يتبسّط لنفسه أكثر من انتسابه لأنّه أشكال متعارف عليها ، إن سار التداخل هنا متعدد بين التجاوز والوقوف عندما استقر ، فهو أن نعثر مثلاً على مقطوعات – خصوصاً في القسم الأول – تنسى نوعية المقالات الشاعرية التي كتبها شعراء مثل الماغوط أو

صدر مؤخراً ، ضمن سلسلة الكتاب الذهبي ، للمبدع الناقد بدر الدين كتاب « تلال من غروب » . وقد صدر للكاتب من قبل « حديث شخصي » بمجموعة قصصية و « كتاب حرف الحاء » وله قيد الطبع « السنين والظلّم » .

وكتاب تلال من غروب يقع في ١٧٨ صفحة ، تتصدره مقدمة للكاتب بعنوان « كلمة ضرورية » ثم قراءة ممكنة في سيل الخروج من المعنى » للأستاذ ادوار المراط . ويتقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام يعنون دم الفن المراق ثم يليه تدوينات في الحب ثم ما وراء البيان .

وفي قراءته يشير الأستاذ ادوار إلى أن « بدر الدين كان وحده تقريباً في أواخر الأربعينيات يكتب نصوصاً تستمع على الاندراج في مأثور الكتابات ، وتنتمي على الانتساب إلى نوع أو جنس أولى محمد يعنيه » ثم يحدد المأمور الرئيسية لمقطوعات الكتاب « هي أساساً محور النسب المتوجب بدور شفق عرق وساطع ، والأقول المتقى بمجهوده شمس مازالت حاره بل مضطربة .. ومن ثم تلال من غروب » و « تفرع عن هذا المدور الأساسي وينصب فيه محاور مثل الوجود والمعدم ، الفن والوجود ، الشعر والترااث ، الشريعة والحقيقة ، الموى والعقل ، الخرب والمعرفة » .

ويسارع الأستاذ لينفي أن تُتعديه أو تُعيشه هنا أو قبرطا على نحو ما شاع في الأربعينيات والخمسينيات بل العكس تماماً

أخرجت للناس « هذا السؤال يكشف الفجوة الواسعة التي تفصل بين المفهولة الديبية وما يحدث في الواقع في التبليغ بالجثث وتفعيل أوصالها .

« وكل حب وجع في الروية » هذه هي النقطة الرئيسية التي تدور حولها مقطوعات الجزء الثاني من الكتاب « تدريبات في الحب ». إن الحب هنا هو الذي يلغي « شريط الغربة السوداء » بين الأنماط والآخر ، وهو الذي ينبع الروح عن أن تستقطع في فرغ الوحده ، الحب هنا هو الذي « تلقاه الروح كما يلقى البنت المطر » ، ويستطيع العاشق من خلال عيون الحبيبة أن يرى الدنيا فيونها وشم الأرض من يديها ، ويعرف التبر والشمس والقرن في وجهها . ولكن مأساة مقطوعات الحب ، أو الذي يسبب الوجع أن هذا الحب ما أن يظهر حتى يتلاشى وبجده ، وتذهب عمارات الحفاظ عليه بددًا ، فهو ينير في القلب كالبرق ، وبدهم العقل كالصاعقة و « لكنى أمد يدي ، وعندما لا أجده تفرغ الروح من طعم العدم . لذلك يذهب في عدة مقطوعات ، وكأنها صولات للحب / الحبيبة كانه جبال أن يستحضر أو يمكنني مبتاجاته لمواجحة الوحشه والغره وفراغ الروح » أنا لا أيام ولم أيام ، فالقلب خلفك صالح / أنا لا أيام ولم أيام فالعن تشند نورك لا أنا لا أيام ولم أيام فاليد محرومة منك » .

في « مارواه البيان » يصبح الحديث عن هذا المصطلح الأدبي Deconstruction مدحلاً لطبيعة تماريب هذه المقطوعات ، فيقول في مقطوعة « مارواه البيان » « كل تحليل خيانه .. وأظل مع هذا أحلل كي أعرف ، كي أخاص من لعنه ، لكن القلب الحوال في المد وفي الجزر يتحرك بالمركب دون خلاص أو حب ، ويظل ككل الأسلاف يخلل ما ينحل وقدم خلف التفاصير تفسيراً خلف التفسير ويظل النص خفياً من خلف ستائر النص » .

إن تماريب هذا الجزء متباينة تجاهي أكثر مما تظاهر ، ورغم شكل الكتاب في مساهه لافتراض سر هذه التجارب وما تجاهيه ، لكنه يخالق من أجل اكتشاف المعرفه . وتتوارد رحلة الكتاب في هذا الجزء بين عدم الفهم والاكتفاء برواية للمتنبي ككافٍ مقطوعة بلا نور ولا سم ، وبين مقاربة الفهم أو المعرفة لكن دون التحاسم لأن الزمن يحمل دونه هذا « والعين التي ترى ، واليد التي تعرف تنتظر كيف ينشغل المكان » وبين

محمد درويش تعليقاً على نفس المفهوم السياسي التي شغلت بدر الدين . هنا التجرب متحفظ يتخلى حقاً عن الوزن والقافية لكنه يقع – وإن لم يكن دائماً – في أسر صور فنية قوية الدلالة وتضيء في مبارياتها ، ربما هذا يقربنا من فهم دلالة اختيار الكاتب للكلمة مقطوعات وليس نصوصاً أو كتابات .

يطالعنا علاف الكتاب ، أسلف العنوان الرئيسي بهذه الكلمات « مقطوعات في الدين والحب والسياسة » ، وعلى أرضية هذا الثالوث تتحرك المقطوعات وتتصارع . وربما يطرح سؤال ، إن قضية الفن وانشغال الكاتب بالحديث عنها يشكل التجربة الرئيسية لعدة مقطوعات فلماذا لم يضمها إلى الثالث ، يساعدنا الكاتب على الإجابة بما طرحته في المقدمة « فالكلؤس يماداً تضع فيها وليس يشكلها أو مادتها ». إنه مشغل بالبزوح والقول ولبلورة موقفه دون قيد من أشكال يعنيها « ارفعوا الأيدي عن الكلمة ، وارفعوا العروض عن النغمة ، واقبلوا القبول بلا قافية » فحديه عن قضية الفن بعض مقطوعات ليؤكد هذا ومددده .

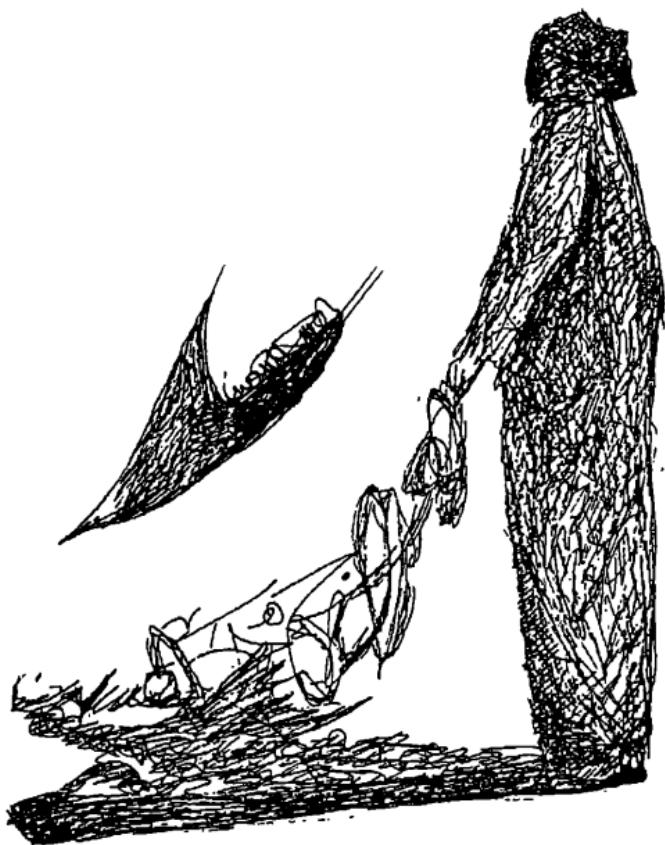
إن نقد – أو يمعنى أدق فضح – كل القرى التي تعوق الإنسان عن الوصول إلى الحقيقة والحرية يلازم الكاتب في معظم المقطوعات ، وإن اكتسب في الجزء الأول – دم الفن المراق – حيزاً أكبر ، وصوتاً حاداً وعديداً نشأ في انتهاه بأحداث آتية انشغل الكاتب بتحليلها والتعليق عليها كما هو واضح في الأقويس والقناع / سناء الحيدر / يابنتين في أرض التزروب المغرل الجديد . وقد تماجنا بعض المقطوعات في هذا الجزء لظننا أنها تناقض مع ما يطرحه على مدار الكتاب ، لكن هذا التناقض تستطيع حله بفتح العلاقات التي تربط بين المقطوعات المختلفة ، ولالة ترتقبها الكتاب . وكمثال على هذا مقطوعة الحرية والتي يقول فيها من ذا الذي ياصح يريد شيئاً من الحرية اذا وجد الانسان نفسه فيها ذات صباح فذكر في ارتکاب الحرائم ، تستطيع تفهم دلالة هذه المقطوعة بالرجوع للمقطوعة السابقة عليها مباشرة وهي « الأقويس والقناع » والتي يقول فيها « أن تعلم لكاريملك وبغضلك أن تقبل الخصم ، هنا قرار المرن وتقسيمه للحرية » .

وليس شرطاً دائماً أن يتحدد الكتاب عن جزء معينه في الثالث بل قد يكشف ما يربط بهم في علاقات كما في مقطوعة « يابنتين في أرض التزروب » فسؤاله « هل هكذا تفعل أمّة الوسط ، هل هكذا يتحقق أو يعيش غير من

حيث إن التجربة كانت هنا تفرض شكلها دون الاتمام بشكل
بعينه نجد بعض المقطوعات التي يمكن أن تدرج تحت
قصيدة النثر وبعضاً تحت القصة — القصيدة ، وهناك
ما يدخل ضمن المؤطر ... ومكنا . لقد استخدم كل
هذا — كما يقول — « للتعبير عمّا أردت التعبير عنه » .
فالبوج والفضاء بما يعتقده من آراء ، وما شعر به من
أحساس هو ما يهمه حتى لو أنت مقطوعات لغتها مباشرة
تجربة جواز مقطوعات مكتسبة لا تتوح بالدلالة في بسر .

فشل رحلة الكشف تماماً « يحاول الوحوذ فلا يستطيع ويحل
الجهات فلا يتحدد . فتصمت الحركة ويفهي القلب عارياً
وين هذه المخاور الثلاثة توزع مقطوعات هنا المجزء ،
لكن السر يبقى بعيداً يحمل الكتاب دون أن يفلح في اقتناصه
« كانت الشمس قد هبطت وكان الوقت قد حان وروح
السر غالباً الأفق كيانا وتلالاً من غروب » .

إن هذه المقطوعات كانت وظيفة لما أعلنه الكتاب في
المقدمة أنها لم تسلم لقرايل جامدة أو لأشكال تحدد



المؤتمر الرابع عشر في ذكرى طه حسين

سليمان شفيق

أما القسم الثالث من البحوث وهو يمثل أغليتها فقد ثبّر سلفيته المفروطة ، تلك التي وصلت إلى ادانة واضحة لطه حسين دون مناقشة أكاديمية عميقة فنجد أن قضية مثل «العرب» تقتصر على المصطلح دوغاً اعتبار لمسألة وحدة المعرفة الإنسانية أما حل مشكلة التعليم فيمكن في العودة للأصول الإسلامية . وبرى أحد الباحثين أن تعم دراسة الفلسفة نتاج نشأة أقسامها بالجامعة المصرية على بد المستشرقين وهم إبناء حضارة أخرى متناقضة مع الحضارة الإسلامية مما انعكس على جيل الرواد وجعل الدراسات الفلسفية تصطبغ بلون غربٍ واضح ، ويعكس كل ذلك في حماكة طه حسين من جديد باعتباره رائداً من رواد التربية والتربية . بل يصل الأمر إلى أن يقف أستاذة بدرسون الفلسفة في جامعاتها المصرية وينكرن على طه حسين تأثيره بالغزال والفارابي والكتبي وابن سينا وغيرهم من رواد الفلسفة العربية الإسلامية ، في تحرير واضح لفهم النصوص التي وردت في كتاباته دوغاً اجتهاد يذكر أ

اما القسم الثالث فقد جاء في البحوث التي تصدّرت تلك الرؤى المنفلترة والتي تجلّت في كلمة المفكّر محمود أمين العالم «منجز طه حسين في نقد الرواية» . تبني فيه «العالم» منجز طه حسين ووصمه بأنه جوهر الأضافة الحقيقة بغض النظر عن الاشتلافات حول هذه النتيجة أو تلك . وأوضاع أن هذا المنجز كان يتغير ويتطور وفق علاقاته بالواقع والنصوص

على مدى ثلاثة أيام شهدت جامعة المنيا أحداث المهرجان الرابع عشر لإحياء ذكرى طه حسين وللذى تظمّنه كلية الدراسات العربية .

كان موضوع هذا العام «قضية التعليم» وضيف الشرف المكرم د . أحمد هيكل ، ناشر المهرجان ثانية وعشرين بحثاً انقسمت إلى ثلاثة أقسام :

بحوث خاصة بالقضية التعليمية وكان أبرزها البحث المقدم من د . محمد عزيز نظمي تحت عنوان «الملاءح الأساسية للتعليم في مصر» ذلك الذي ربط بين منجز طه حسين وقضية التعليم في مصر حيث أكد على أن رسالة طه حسين تمثّل بتحريض التحرّب والشعار السياسي إلى الأصلاح وارساء الأسس العربية والاسلامية والمالية للحداثة والتطوير وصولاً إلى أن الاتّهاء العلمي هو السبيل الأفضل إلى المعرفة ، ثم انتقل مشخصاً مشكلات التعليم في ضياع المفاهيم التعليمية وارتفاع العملية التعليمية مع اندیولوجيا النظام الاجتماعي والسياسي السادس مما أدى إلى ارتباط التعليم بخطط اجتماعية واقتصادية بعيدة عن غايته المعرفة ، ثم طرح البحث نظرة مستقبلية للتخلص من الإردواجية والسياسات تبدأ بمسعود العليني القائمين بالعملية التعليمية غير متناسبة للطلاب حتى لا يندو الأثر فربما يربط سياسات التعليم بفلسفة لاتزامي الشخصية المصرية بكل ارتباطها بالثقافة القومية من ناحية وعلمية من ناحية أخرى .

موضوع هذا العام فهو عن قضية التعليم بذلت الأفكار إلى الجانب الفلسفى لهذه المظاهرة وإلى بناء الإنسان والبحث عن الحقيقة ، أما فيما يخص ضيف المهرجان د . أحمد هيلك فنحن نؤكد على أن الوزارة في حد ذاتها ليست شفافة توقف على حياة الإنسان وستقبله .. واستطرد :

وحول وجهات النظر المختلفة فلا يوجد موقف من أي اتجاه فكري عاكس بل على العكس ، امامنة المهرجان تصمم على ان تتخل في كل المسوبيات لأن الجامعة ليست ملماً ليثير أو لحرث ، والجامعة تقدّم السياسة ولا تقـاد لها ، ولعل أسماء المدعىـون تشمل كافة الاتـعـاهـات بل ان هناك بعض الاتـعـاهـات التي خالـفـتها الرأـيـ ولكن نـظـراً لـقيـمةـ الـعلـمـيـةـ استـدـانـاـ الـهـبـرـأـيـ بـضـعـ اللـاجـانـ .

على هامش الجلسات العلمية للمؤتمر أقيمت أمسية شعبية ادارها د . محى عيان ، المدرس المساعد بكلية الدراسات العربية ، والتي فيها أكثر من عشرين شاعراً وشاعرة قصائدهم .

وواجهت هذه التظاهرة الشعرية ، في أغلبها ، هيبة لرئـعـاتـ جـهـوـرـ الـخـاصـيـنـ الكـبـيرـ ، والـتـابـيـعـ لـهـذـهـ الـأـسـمـيـةـ ، عـلـىـ مـدـارـ السـنـوـاتـ الـمـاضـيـةـ بـلـحظـتـ أـنـ «ـسـتـرـىـ الأـدـاءـ»ـ يـقـلـ علىـ كـلـ عـامـ عـنـ سـابـقـهاـ ، إـلـاـ لـغـيـابـ أـنـ اـنـصـرـافـ بـعـضـ الشـعـراءـ الشـعـرـينـ ، أـوـ لـعـدـمـ دـعـوةـ بـعـضـهـمـ . ولـلـحـرـصـ أـنـةـ الـمـهـرـانـ عـلـىـ تـقـدـيمـ هـذـاـ «ـالـكـمـ الشـعـريـ»ـ عـلـىـ حـاسـبـ «ـالـكـيـفـ»ـ الشـيـزـ ، كـانـ عـاـولـةـ هـنـاـ لـاـسـتـرـاءـ جـمـيعـ الشـعـراءـ ، وـاـنـ اـغـضـبـ ذـكـرـ جـهـوـرـ الـخـاصـيـنـ .

ولـوـ حـاـولـاـنـاـ بـحـثـ عـنـ أـفـضـلـ الـأـصـوـاتـ الشـعـرـيـةـ بـجـدـانـ الشـاعـرـ الـبـنـيـ الـكـبـيرـ عبدـ اللهـ الـبـرـوـنـيـ قدـ اـمـتـ الـخـاصـيـنـ فـيـ جـلـسـةـ اـنـتـاجـ الـمـؤـرـ قـصـيـدـتـهـ الشـهـيـرـةـ «ـوـرـدةـ منـ دـمـ المـتـشـيـ»ـ ، بـهـيـاـنـاـ لـمـ تـلـقـ قـصـيـدـتـهـ الشـاهـيـرـةـ «ـاـجـئـ مـلـكـةـ الـمـشـرـاتـ»ـ ، وـالـتـيـ قـاـمـتـ بـهـ اـنـتـاجـ الـأـسـيـهـ نـفـسـ الـأـسـتـقـبـالـ الـطـيـبـ ، وـمـنـ القـصـائـدـ الـتـيـ تـقـاعـلـ مـعـهـاـ الـجـمـهـورـ قـصـيـدـةـ «ـنـيـبـ»ـ لـشـاعـرـ مـحـمـدـ أـبـوـ دـوـرـةـ ، وـقـصـيـدـةـ «ـسـوـرـةـ الـأـغـرـابـ»ـ لـشـاعـرـ دـ .ـ مـحـىـ الدـينـ عـيـانـ ، وـقـصـيـدـةـ «ـأـبـاءـ»ـ لـشـاعـرـ مـحـمـدـ القـاضـيـ وـكـذاـ قـصـيـدـةـ «ـظـلـلـ»ـ لـشـاعـرـ مـحـمـدـ مـدـنـيـ ، وـلـفـتـ اـنـتـاجـ الـجـمـيعـ شـعـراءـ الـشـيـانـ بـقـصـائـهـ الشـيـرـةـ ، فـكـانـتـ قـصـيـدـةـ «ـالـطـفـلـ الـحـرـجـ»ـ لـشـاعـرـ عبدـ اللهـ الـبـرـوـنـيـ عـلـىـ وـقـصـائـدـ «ـشـاعـرـ مـنـ فـوزـيـ»ـ ، وـقـصـيـدـةـ «ـالـزـمـنـ الـعـرـبـ»ـ لـشـاعـرـ شـادـيـ صـلاحـ ، مـنـ أـفـضـلـ الـمـؤـرـ .

وـحـقـائـقـ الـعـصـرـ لمـ يـكـنـ عمـودـ الـغـربـ بـلـ اـحـيـاءـ الـرـاثـ مـنـ مـنـطـقـ الـاصـلاحـ لـأـنـ التـجـدـيدـ لـيـسـ فـيـ اـقـاـمـةـ الـقـدـيمـ وـلـكـنـ فـيـ اـحـيـاءـ الـرـاثـ وـنـقـدـهـ .ـ ثـمـ اـنـتـقلـ «ـالـعـالـمـ»ـ إـلـىـ اـشـكـاكـيـاـ الـدـيـكـارـيـ كـانـ طـهـ حـسـينـ مـؤـكـداـ عـلـىـ اـنـ اـسـتـخـدـمـهـ لـلـشـكـ الـدـيـكـارـيـ كـانـ اـسـتـخـدـاماـ اـجـرـاـيـاـ اـسـلـوـبـاـ فـحـسـبـ ، اـمـ بـعـدـ طـهـ حـسـينـ الـحـقـيقـيـ فـقـدـ كـانـ مـاـدـاـ مـيـكـانـيـكـاـ يـلـغـيـ دورـ الـفـردـ لـحـسـابـ الـجـمـاعـةـ اـىـ تـغـيـبـ الـمـوـضـوعـ عـلـىـ النـاقـلـ فـيـ صـرـاحـةـ ، وـلـاشـكـ اـنـ ذـكـ كـانـ رـدـ فـلـ لـدـرـاسـةـ الـأـزـرـهـيـ المـتـرـمـزـ وـلـكـنـ فـيـ نـظـورـ طـهـ حـسـينـ الـفـكـارـيـ تـغـلـبـ شـيـئـاـ عـنـ هـذـاـ الـمـتـجـبـ وـتـلـكـ الـصـرـاحـةـ فـيـ عـلـاقـةـ جـادـلـيـةـ بـيـنـ الـفـردـ وـالـجـمـعـمـ وـاـنـتـيـ عـمـودـ الـعـالـمـ إـلـىـ اـنـ طـهـ حـسـينـ هوـ مـنـجـ عـقـلـانـ يـقـدـسـ الـعـقـلـ وـقـوـةـ تـقـنـدـ الـرـاقـعـ مـنـ أـجـلـ طـبـرـهـ .ـ وـبـنـ وـجـهـتـيـ الـنـاظـرـ وـشـكـلـ شـيـئـاـ تـوفـقـيـ حـاـولـ رـئـيسـ الـمـؤـرـ .ـ عـبدـ الـحـمـيدـ اـبرـاهـيمـ أـنـ يـكـونـ جـسـراـ بـيـنـ الـآـرـاءـ الـمـتـصـارـعـةـ مـؤـكـداـ عـلـىـ اـنـ طـهـ حـسـينـ ظـاهـرـةـ تـسـتـحـقـ الـاهـيـاـنـ حـيـثـ اـنـ لـاـ يـلـزـمـ بـيـشـرـ الـجـدـلـ اـلـ اـنـ مـصـرـ لـوـسـتـ عـقـيـمةـ وـقـادـرـهـ مـوـماـ عـلـىـ اـنـجـابـ آخـرـينـ مـنـ الـرـوـادـ الـمـسـتـقـبـلـيـنـ الـذـيـنـ يـسـطـعـيـونـ اـنـ يـنـقـلـوـنـ مـنـ خـالـلـ الـمـؤـرـ وـطـهـ حـسـينـ كـفـيـةـ إـلـىـ الـوـاقـعـ الـمـاعـشـ وـآفـاقـ طـبـرـهـ .ـ

كـلـذـكـ تـحدثـ دـ .ـ عـبدـ الـحـمـيدـ اـبـراهـيمـ لأـدـبـ وـلـقـدـ حـوـلـ الـمـؤـرـ قـلـلاـ :

منـ أـهـمـ سـمـاتـ هـذـاـ الـمـؤـرـ هوـ صـفـةـ الـأـسـمـارـيـةـ ، اـنـ يـسـتـمرـ اـرـبـعـةـ عـامـاـ وـاـنـ يـطـورـ نـفـسـهـ وـاـنـ يـبـيـضـ تـقـالـيدـ جـدـيـدةـ خـلـكـ ظـاهـرـةـ نـادـرـةـ فـيـ عـالـمـ الـعـرـبـ تـحـتـ اـنـ عـاملـ فـرـديـ كـمـحـركـ الـدـفـعـ بـالـاـضـافـةـ اـلـىـ رـوـحـ الـمـلـمـوجـوـدـ بـيـنـ الشـابـ الـمـقـفـ وـالـمـتـخـرـجـ حـدـيثـاـ مـنـ جـامـعـةـ الـمـلـيـاـ وـأـسـسـ مـسـؤـولـهـ تـحـمـلـهـ مـعـمـعـهـ فـكـانـ الـمـؤـرـ مـنـتـفـسـلـهـ ، وـيـخـلـ لـيـ اـنـ لـمـ أـكـنـ عـنـدـمـاـ اـنـيـ قـدـ عـدـتـ مـنـ حـيـثـ لـاـ اـدـرـىـ مـلـكـةـ الـدـيـكـارـيـةـ الـتـيـ تـغـلـبـ بـيـنـ الـفـردـيـةـ وـالـجـمـاعـيـةـ فـيـ صـورـ مـتـداـخـلـةـ ...ـ وـأـضـافـ :

انـ طـهـ حـسـينـ هوـ مـهـرـ نـافـلـةـ يـنـطـلـقـ مـنـهـ الـمـهـرـانـ إـلـىـ مـوـضـوعـاتـ اـخـرـىـ سـيـانـ عـنـ طـبـقـ الـمـوـضـوعـ اوـ مـنـ خـالـلـ الشـخـصـيـةـ الـتـيـ نـسـتـدـعـهاـ كـضـيـفـ شـرـفـ وـنـقـاشـ أـنـكـارـهاـ ، وـقـدـ شـكـلـ الـمـهـرـانـ بـهـذـهـ الصـيـغـ خـلـقـيـةـ تـارـيـخـيـةـ فـهـنـاكـ قـصـيـدـاـ علمـيـةـ قـدـ طـرـحـتـ حـولـ الـقـصـيـدـةـ الـقـصـيـدـةـ وـالـمـلـحـرـ الشـعـرـيـ وـالـقـنـدـ وـالـأـصـالـةـ وـالـمـعاـصـرـةـ وـعـلـمـ الـلـغـةـ وـالـرـواـيـةـ وـهـنـاكـ ضـيـوفـ شـرـفـ كـرـمـتـمـ الـجـامـعـةـ مـلـىـ بـحـيـ حـيـ ، صـلاحـ عـدـ الصـورـ ، خـيـبـ مـخـفـطـ ، عـبدـ الـقـادـرـ الـقطـ ، الـغـ ..ـ أـمـاـ

مواسم »
« إلى الطفل/الحجر »

عبد الرحيم على

شيءٌ يكِبُرُ لأنكَ أنتَ المواجه
بحرجِ الجبار ، وطعنَ الظهوري ،
ولبسِ الخيانة ،
خوضَ النزال وحيداً ،
لأنكَ أحرقتَ حسرَ الرجوع
لعصرِ الخطابة والأمنيات ..!

فمن أين تأقِّل المساحة بين النهار ،
وعيف الرصاص ،
كيف تكونَ الوحدَة بالأرض أبعدَ
من فجوة في الهناء ،
وطعمُ الشفاف يصيرُ غربياً
إذا لفعتها النماش ،
كيف وأنتَ طويت المسافة
بينَ الناجِرِ ،
ذوَتْ وجهكَ في الأنبياء ،
وقلتَ بأنَّ الرجلَ إلى القلبِ
يبدأً من طلقةٍ ،
ويبداً لعلمِ الفردِ بينَ سُلْمَيْنِ
يُرقى للشارع ،
أنَّ الرجالَ فرادى بروحِنَ للموت ،
 وأنَّ الموعيدة تشهدُ عقدَ القرآن ،
وراحَ ثقني لأجلِ عمرِ س قبل ،
وأجلِ زعْرَ ،
فعلمَ مرتلَكَ الرياح ،
ومذ عاملتكَ المواصمُ ذُلُّ السجورِ
على العياباتِ
وتدركَ أنَّ الموسَمَ بينَ السكريتِ
 وبينَ الكلامِ مساحةٌ عشقٌ
لكلِّ البناتِ ،
وأنَّ الرازِلَ تبدأُ بالمرجرجاتِ ،
فيأليلَ هذِي الملوكِ —
إذا مانكَرْ وجهَ المدى
وزرليتِ الأرضَ زلماها ..!

مواسمُ بينَ العاصِي وبينَ إنْهيارِ المقاقيق ،
بينَ إنصاصِ النهار وبينَ الحرائق ،
بنَ المزينة والأسللة ... !
شجوراتٌ صمتَ خليَّ
ودُكُرَى بعيدةٌ
حملَ تربيعَ في مقلديكَ طريراً
بورجَ قلبَ الفتاعة بقلبِ الجليلِ
وطعمَ النسجج ، حقلَ المسابِيلِ
والستحيلِ .. !
مسائلَ كُلِّ المدائِ عن صمتها
وهي التوارد ،
يكتُبُ في دفترِ المشق شيئاً
فيومضُ في الأفقِ غمَّةٌ
وتبتُ زهره .. !

مواسمُ بيني وبينك ،
بينَ الرجلِ وشوقِ المراكِ ،
بينَ الحبيبِ وبينَ المقامِ ،
شيءٌ كشكلِ الحجارة .. !
يُثْضِي عَنِ المسالةَ
بنَ البلادِ وقلبِ المقالِ ،
يُغْيِرُ أنَّ السيفَ توارثَ
بأيديِ الملوكِ التي خوزقها
طقفوسُ الفلاوض ،
أنَّ الصلاةَ بدونِ إخناعِ
توحَّدَتْ المنشَع بظلِّ الناجِرِ ،

القصة القصيرة في بيت أبيها

محمد المخنخي

وهو بعده في الثالثة والأربعين) لiskehe في فচস চসাৰ
رسخت معالم فن إنسان جديد ، ورسخت وسترسخ في
الخلود .

كان صباح موسكو مضيئاً بضاعة التارج على الأرصدة
والسفرف وأفرع الشجر ، رغم اختفاء الشمس . وكانت
الأرجاء المرامية من الرحابة تعلق بشفافة الهواء وبرسوخ
الimmel الموسكوني في « لأنظف مدينة في العالم » على حد
تعبير كاتب عري بيبي . وفي دفء سارة « التورجا » كان
يشملنا ايقاع اللغة الروسية المزاج ياملاء . لم أكن أعرك
 شيئاً من الروسية في تلك الأيام الأولى ، لكن ايقاع الحكى
وعثيل المواررات أوحى لي بأن تلك قصة قصيرة تداعى لـ
الصباح ، وسألت صديقى إلى جوارى فأكمل ذلك ،
وتعجبت لساقى التاكسي : لم يغير الخطبة بمحنا عن عنية
« تروق المزاج » ولم يخسر شريط تسجيل يبعد بصوت
صخبه صوت القصة القصيرة . بعد ذلك أخذت تعجى
بتلاشى رويداً رويداً وأنا أكتشف أن ليس ساق التاكسي
فقط ، بل حتى مناوية المسكن المجهوز ، وعاملات
البياض ، وساقفة الترولى ، وعمال البناء ، البنات
المولعات بالديسكون والمودرن توكتح .. جيمعاً هم تكونن الحد
الكالى من معرفة الأدب وتقديره ، خاصة نتاجات
الكلاسيكين العظام ، وفي البداهة .. تشخروف .. فم
بدأت أتفرق على القصة القصيرة المذاعة والتي لم يقدروا بها
إلى منفى أذاعة ضعيفة الموجة ، ولم يخلصوا منها بإذاعتها إلى

١ - أحياناً ما تلقى الصدف الطيبة بشكل لا يصدق
حتى تشبه المزحة .. فسيارة التاكسي كانت تمضي في شارع
موسكوني يسمى باسم كاتب للقصة القصيرة ، وهذا
الكاتب نفسه هو من أطلق عباره صارت علامه في التاريخ
لأبوة القصة القصيرة ، وكان « راديو » السيارة يذيع في
ذلك الوقت من الصباح .. قصة قصيرة . وما كان أول
أسباب سفرى إلا الاحساس بأننى أذهب إلى موطن أى
القصة القصيرة . وإن كان لي في هذا الأبوة رأياً يخالف رأى
مكسيم جوركى الذى كان التاكسي يطبلق في شارعه
والذى قال : « لقد خرجنا جميعاً من معطف
جو جول » ، فمدد « جوجول » (ونطق جوجال) أيام
لقصة القصيرة . أختلف مع ذلك لأنى أرى كا برى
البساطه من أهلنا في مصر آن : « الألب اللي روى » نعم ،
أعتقد أن الأبوة في جوهرها يعني أن تعدد لامن وضع بندرة
متواضعة ومعنى . ولكن الجدير بها هو من روى وكبر
وأحال البذرة المتواضعة بالرعاة إلى كيان مشهود
ومخصوص . من هنا فإنى أعتقد أن أباً القصة القصيرة هو
أنطون بافلوفش تشخروف ، وليس نيكالاى فاسيليفتش
جو جال . ولا أعتذر عن اختيار لصيحة التوقير التي
يعتمدها الروس عند عناطة ونداء المشرنادرين فيما بينهم ،
وقد كان كلامهم نادراً ، لكننى أصر على أبوة أنطون
بافلوفش تشخروف للقصة القصيرة . ذلك الطيب الوسم
الذى اختصر رحى روحه قطرة قطرة (حتى نال منه السل

أن القصة القصيرة بناء (صغرى) لا يلي بمحاجة السينا (الكبيرة) وإن أربد له الكثافة فلا بد من مطلع وتوسيعه وترقيمه في السيناريو . بينما المسألة بالضبط هي أن هذا الفن المتمم لكن يتحول إلى سينا لا يبدله من فيه عالية تبلغ فيها اللغة السينائية حد الشعر الذي يكتفى روح كل قصة قصيرة حقيقة . وهذا ما صنته أقصوصة السوفيت السينائية الساحرة هذه .

٣ — كان على أن أسأق فرساً لأنكى بهذا المعرض التجربى لغريق سريحي المرأة يسمى باسم « البحث » ، صاحبة البدعة وعضو الفريق السريحي « ألونا » التي كانت تندول إلى المكان بدت لي بعافتها وفague حرقتها أقرب إلى فرس . فرس سوفيتية راحت تتوابع بين المركبات وخفت في ظلال أشجار كييف الورقة وأنا أنبئها منشراً ومدهشاً .. تفتق لتلتفت بعض حبات الكرز إلى وها من شجرة ذاتية ، وتتفق صائحة بإعجاب عندها تصادفها عنacid ليلك بنسجى قرب رأسها العالى .. تبدو مثل طفلة كبيرة يساطتها قد توحى للبعض بسم التسطيح . وهذه مشكلة تكون الانطباعات السريعة عن الإنسان السوفيتى الشاب والتي قد يزعمها التأمل الأعمق .. قالتوا هذه ، على سبيل المثال ، عضر الفريق السريحي المسمى باسم « البحث » طالبة بالجامعة تدرس البيولوجيا وتعرف [إضافة إلى الروسية والإنجليزية] ، والفرنسية ، وتنطبع إلى العربية .. بطلة ساحة ، ثوري التفليل ، وتعرف على البيانو . قرأت كل ما يمكن أن يكون قراءً لأديب معترف من ترات الأدب العالمي . وتقول عن نفسها أنها « جاهلة جداً لأنها لا تعرف كثيراً عن الحضارات القديمة . وعندما دخلت إلى « بيت ثقافة عمال البناء » قرب حديقة « البايات » غلبتى الدهشة . فالبيت بمجم وإمكانيات قصر كبير ، وغير الدهمات الصيقية كانت تساب موسيقى يعزفها بيانو في مكان ما . وبعض آلات وتهبة تقططع أصواتها في عمولات التحبيب . وكانت ترف هنا وهناك فرشات الباليه الفرحة .. بات على اعتبار الطفولة المتوسطة يضمون فريق الباليه بيت الثقافة هنا » ، « بيت عمال البناء ». وفتحت المسرح الكبير كان المسرح الصغير الخصص لعرض فوق الباليه فتح نفع أبوابه .. مسرح يسع قرابة الثلاثمائة متفرج وتنسم خشببة العرض فيه بطابع بسيط لكن وسائل الإضاءة الأوتوماتيكية فيه والصوت كانت متوقفة . وكان المعرض بعد بمسافة خمس من قصص تشكوف القصيرة ، بل أقصاصه الأول :

أوقات الثالثية ، بل هي في متن البرنامج الأول ، واضحة بين قراءاته ، يقرأها مثل قدير من أعلى المراتب ، مرتبة « فنان الشعب » .. بلون أدائه في قراءة النص وجعل المقاطع المواربة فيه .. لاعتداء على النص ولا تشوه له بتحويله إلى سيناريو سطيف أو حواريات ركيكة . للنص قدسيته ، ولقصة القصيرة مكانه حتى لوأديها فنان كبير ، واللغة ليس فيها ازدواجية العامة والمصحى . ولعل هذا كل ما كان يجلب ساق التاكمى الموسكون في حتى لا يغير الخطأ ، ويقى مستعملاً إلى القصة القصيرة بها سيارته تمرق في شفافية المرأة الصدقى ، لـ شارع المائل المذarta أرصفته محلل الطارج البيضاء والذى تم توسيعة الجزء القديم فيه بنقل بعض بنایاتها إلى المخالف ! شارع جوزى المنفى إلى أم ميادين العاصمة الجبار : المدان الآخر ، وأهم بنایاتها : الكرملىن . فتى نحس بالشريف عندما نطلق اسم أديب مصرى على أكبر شوارع القاهرة !؟ متى ؟

٤ — مثل « فلاش بالك » خالطف عاد إلى شرطه الصور إلى بداية هذا الفيلم القصير الذى رأيتها لوى وقد أنشتى تسميه : « أقصوصة سينائية » التي أشربها إلى الفيلم عقب انتهاء عرضه . تسمية تلتفها عقل وتشتت بها كأنه واجد لها رداً على أوهام كثيرة تعيش في حقل تفاصي وتحصى القصة القصيرة على اعتبارها أديباً من الدرجة الثانية بعد الرواية حتى لستمكت كثيرون من قصاصى العربية الموهبين للحصول على لقب « روائى » ولو كان الشمن إخلاف عشرات القصص القصيرة الجيدة وتصفيتها تكون : رواية ، ليست كذلك !! لم يتحقق من شأن « جورج لويس بورغس » كأستاذ للأدب الأمريكى الالاتي ومؤثر حتى لـ الروائين أن الرواية لم تكتب نظماً أديلاً فقط ، كما لاحظ ذلك الناقد « غوردون بيرستون » . واقتصرت السوليت السينائية كانت فيما دراما مكتمل البناء مائعاً دوًعاً عن قصة قصيرة تحكم عن صبية في معسكر صيفى سرقاجيانا يملئون بها من أحد مزارع الدولة ، وعندما حان أوان رحلتهم عن المعسكر تركوا الميدان مربوطة في القابة ، ولم يتألم أحد عنها ، ما دامت ملكية عامة ، فماتت الميدان من المطش والمجموع موتاً نلقه عن لغة الأدب سينائية رائعة التعبير حولت أفقاع الجمل إلى صدمات مرئية من استعراض لأجسام الميدان الميتة . تحولت لغة النص إلى معادل سينائي فصنعت الأقصوصة السينائية لتكسب عندي وأعماها مقاده الرابع

الروحي للإنسان . وكان مجال بحثهم اليوم : الروح الجميل ، للقصاص : انطون بافلوفتش تشيخوف .

٤ - الكتب . الكتب . الكتب . أشخص ما يمكن شراوه في بلاد السوفيت . والكتاب الروسي هو أرخص كتاب في العالم اذا قورن بهيه في أي لغة أخرى . ومن الكتب أتفع على كتاب صدر مؤخراً ليقدم ثلاثة عشر كتاباً جديداً من بلاد السوفيت .. يقدّم لهم لواطفهم في كتاب بالروسية يحمل عنوان : « أصوات شاه » « قصص قصيرة لكتاب سوفيت شهان » ، والعالم في ترجات شتى منها ترجمة الجليلية صدرت في اعقاب الطبعة الروسية تحت عنوان : « أصوات جديدة » - « قصص قصيرة سوفيتيه » . فمن هؤلاء الكتاب الجديد ، وكيف يكتبون ؟

أتهم عشرة شباب ثلاثة شباباً بعوالمهم القديم بالقول : « أتهم الكتاب الذين سوف يشكلون الجسم الأساسي للأدب السوفيتي في نهاية الثائنيات وبداية السبعينيات ، من سوياجهون غير عشرة أو خمسة عشر عاماً مقبلة واقع التحديات البيئية والتكنولوجية والاحتياجات الروحية الموط بالفن أغناها » وعبر العريفات الشائرة داخل الكتاب بين كونهم أبناء أعمار مقاربة ، يبدأون بيكرلادي جلا ديشيف المولود سنة ١٩٤٩ بأقلام « زيان » « الروس ويترون » « بليوروفا يونيما » إينة قربة « بوشكني » التي ككل النساء الصغيرات والكبيرات في كوكبنا مؤتّ الأسم .. أثبت ان تذكر تاريخ ميلادها ١١ . ولقد جعلوا تقاضهم بدايات شئ : من ٧٨ لغة علية ، و ١٥ جمهورية ، و ١٦ قومية ، وأصناف مدهما سلس الأرض ، تتراوح ما بين حر الجنوب اللافح وصيق الشمال القارس . بدأوا مابين طيار ، وزراع ، وسائل حرار ، ومهندسين ، وعلميين كثار ، ومعلمة ، وممثلة ، ومحققة ، وختار نيري . ثم راحوا يسلكون دربيون : أما الإستمارار في أعمالهم الأول (قلة نادرة) أو العمل في الصحافة (وهذا الكثرة) . ودائماً يعبرون مراً واحداً يدو لأرمأ الكل كتاب يريد أن يتأهل لهته القلم في بلاد السوفيت : ذلك هو مهد جوريكي للآداب الذي أتم الدراسة فيه معظم هؤلاء الكتاب الجديد . ويبدو ان رحلة الكاتب في بلاد السوفيت لابد لها من المرور بالخطوات التالية في الطريق إلى الاعتراف ، ففي البدء يكون الشر المثار في المجالات والصحف ، ثم الفوز بمجائزة أدبية محلية كجاجاتة .. جاجيف .. ثم نشر كتاب والفوز بجائزة .. « أفضل كتاب

« الكيش » . النحيف والسمين . موت موظف . جهاز العروس . إضافة إلى : الدب . وكان الملقت في هذا العرض هو حضور شئ ، من سيرة الكاتب إضافة إلى الحضور القوى نقاش أدبية في جانب المسرح كانت تقام بدور مركز الاتصال ما بين النص المكتوب والتخل على الخشبة ومداخلات الجمهور . لم يطب النص أبداً رغم ما فيه من قابلية للتخمين سريحاً كان يتسم بها تشيخوف . لم يطب النص رعا لإدراكه هؤلاء الناس قبل غيرهم لقيمة ما تبوأه اللغة القصصية من أحاسيس وإنجذبات وإيماءات لصيقة بالموضوع وقد يصبح تسميتها : درامية اللغة . ومن يقدر له أن يعرف ولو القليل من الروسية يدرك إلى أى حد كانت كتابة تشيخوف قابلة للخدود . فرض مرور أكثر من مائة سنة على كتابة هذه الأقاوصين (حوالي العام ١٨٨٣) مازالت تعاد طبعتها كما هي . لأنها لا تزال طازجة الرجود ، مفردةاتها حية ، وبساطتها لا يرد للقارئ ، في أيامنا ياباً . ولعل أشد ما أمرن وأثأنت من نثر تشيخوف بروسيتي المتواضعة هو استخدامه لعلامات الرقف .. العناصر والنقطة والشrtle ، فكأنها جزء من أناقهه الحرية والأسنان والساخرة تبعاً للموقف الذي تحييه فيه . ولعل هذا كلّه دفع بغيره « البحث » « المسري » إلى كفالة استحضار النص . وكم كان جيّلاً أن يسمع الإنسان صوت تشيخوف يعبر قرناً من الزمان وأكثر ليخرج من جديد . غير صدور أحفاده ومن حناجرهم وعلى الأستase . وفي اشتعال أضواءه نهاية العرض كتّ أتأمل الحضور منهشاً ، مرداً بيبي وين نفسي أنه من الظلم الفادح للحقيقة أن يحكم الإنسان على السوفيت دون أن يضع في حسابه صورتهم في دوائر الفنون ويكفي بالوقوف عند جهامة الطابير ، أو خشونة مفاواهات المساكن الجماعية مرتفعات الأصوات ، أو فاسد هنا ، أو مترش هناك . ظلم فاجع لمجتمع كبير ككت أتأمل منه عينة في نور بيت الثقافة وأنت خارج أماكن العمل الوظيفي يصعب عليك كثيراً أن تميز بين السوفيت .. من منهم العامل ومن طالب التكحواره .. من بالغة المختار ومن الطيبة .. من الضاربة على الآلهة الكاتبة ومن خريفة الكورسرووار .. من المهندس ومن الكهربائي . لقد كان هؤلاء هم بغيره « البحث » .. كلهم في الحياة العادمة بشر متقاربون ، ثمة فرق نعم ، لكنها لا تتحقق الروح باتساعها . كلهم كانوا في بيت الثقافة بشراً ، أكلوا كافية قبل أن يجيئوا ، وليسوا كافية ، وراحوا يبحرون عن المعادل

يزال السابق يمثل إسراً قد يقع فيه اللاحق حتى يوشك المرة أن يمسك بقلم « إنها توف ». في سطور قصة السجين الشاب « كارايف ». لكن الجديد بهامه هو هذه الكتابة التي يمكن تقديرها على مستوىين ، على سيل المثال في قصتي « جلا ديشيف » وبنينا . فعند « جلا ديشيف » ثمة حديث عن « سيمون » العجوز في برد شيخوخته وبرودة الطقس وهو يصطدم بسخونه « داريا » الصبية . وبعد « بنينا » حديث عن ضرورة إعادة تهيئ الشقة التي لم تتجدد منذ الثلاثينيات .. هنا « تسيمون » ليس مجرد سيمون ولا « داريا » كذلك .. إنما جيلان في حالة تقدمية ما . وشقة « بنينا » ماهي إلا وطنها الذي آن أوان تجديده حتى لايفقد شيئاً من محية ساكنه وزائره . نعم ، هنا نسمع رغبة « التنظيف » خبيثة في ضمэр الفن حتى يمكن الجزم بأنها تستنق توجهات السياسة . وفي هذا القص الجديد جاء الموضوع بطرح شكله .. في هذا القص اختراق حاجز التؤدة القديمة في الحياة والفن ، ذمةدخول في الموضوع من ذي السطرين الأول ، وبذلة استفادة من تقنيات سينما الحداثة تتجلى في سرعة ونعومة انتقالات المشاهد . سرعة ونعومة وتهكم مرح ، مجلجل الضحك ، هو أولى ما يكون بروح شرقية حتى أوقن مجدداً أن هذه البلاد الشائعة : سدس الأرض .. هي شرق في بلاد الغرب ، أو غرب في بلاد الشرق . وهذا خصوصيته وجهاته .

أول لكاتب شاب « والمسمة باسم مكسيم جوركى .. ». النهاية تكون عضوية اتحاد الكتاب الذي يكتفى ذكر اسمه لتشعر المهاية . ولابد للمرء أن يتعزز بانصاف إنه امتحان صعب ، بالغ شدة المسؤولية على كاتب شاب ، يطبع في الانتساب إلى قائمة كتاب تتفق على رأس قسمها الروسي أسماء شواخ مثل دوستويفسكي وتولstoi وتشيشروف . لكن المرء لا بد وأن يفترض ضرورة بروز الجديد ، الجديد الذي ربما لا يزوره للتغيير عن مشاعر أيامه مثل هذا الشموخ الذي قد يدور في هذه الحالة صلداً ومعيناً . ومع ذلك ، وبعد قراءة أول ، عجل بعض الشيء ، أعتقدت أنني عارت على القديم مع الجديد عند هؤلاء الكتاب . فلا تزال سمة الإنسان الروسي التقليدي التي رصتها دراسة سكولوجية الشعب تتجل في ابداع أحفاده (على اعتبار أن الإنسان الروسي هو الألب الممكّن لاتقاد الجمهوريات السوفيتية) .. فلا تزال روح .. « صوفيه الشعب » تطرح الإشارة والإلابة والوضع الإنساني حتى في التعبير . ولا يزال جبل الإنسان المواجه لناسخ لا يعرف المذر ينبعك في الشعور بالخطورة لدى معالجة الفن كوجه من وجوه الحياة ، مما قد يرفع درجة حرارة الكتابة بعض الشيء أو يعلق بذتها . ولا يزال نبذ مقوله الفن للفن ساريا . ولا تزال الحرب كلكرى مرورة ، قوامها عشرون مليوناً من الضحايا في الحرب الأخيرة ، متفرزة في لحم الحاضر حتى يكتب عنها من هؤلاء الكتاب من لم يعاصرها !! ولا

حضرت السياسة وغابت الثقافة في ندوة « الرواية — اليوم »

باريس — خاص بـ « أدب ونقد » :

خواجا من دول التأسيس . وبالرغم من أن حرب أكتوبر هي التي رفعت أسعار النفط ، وبالرغم من أن أحد أهداف « السلام » السادس الإسرائيلي توطيد دعائم الغرب في المنطقة ، آل أن فرنسا البراجماتية وافتقت الدول العربية المشتركة في اتفاقية المعهد على استبعاد مصر .

ولم يغير النظام المصري شيئاً مهماً ، فعلاحته بالثقافة لم تؤهلها للإحساس بالحسارة . ولكن الذي خسر وخسر إلى الآن هو الثقافة العربية ذاتها ، حيث ان غياب مصر عن إدارة المعهد هو تنبؤ فعل لطاقتها المبدعة في التخطيط والتنفيذ . وليس من شك في ان المعهد يستعين أحياناً برسام أو اثنين من مصر أو بقلة قليلة من الأدباء ، عند إقامة المعارض أو الندوات . وليس من شك في ان مهرجانات السينما التي يقيمهما تتعتمد أساساً على الفيلم المصري . ولكن هذا كلّه يتم من باب « للضرورة احكام » ، وليس عن تصور موضوعي للدور مصر الثقافي .

لفرنسا — بما أعطته للمعهد من ارض اقيم عليها البناء الفخم وما تسلده من اشتراكات — أكبر من « نصف الغنوة » ان جاز التعبير . وللنيل النفطي النصف البالى . ولكن النصف النفطي موظف لخدمة مجموعات هائلة من الفرنسيون (أساساً من البهانيين والسوبريين والمغاربة) . وهو الأمر الذي ينعكس مباشرة على نشاط المعهد و « فوائده »

في الأسبوع الأول من مارس الماضي عقد « معهد العالم العربي » في باريس ندوة ادبية حول « الرواية اليوم » ضمت عدداً من الروائيين والنقاد العرب والفرنسيين . و « معهد العالم العربي » مؤسسة فرنسية — عربية افتتحت رسميًا في أواخر العام الماضي ، ولكن « التفكير » فيها كان قد بدأ عام ١٩٧٤ في عهد الرئيس جيسكار ديستان ورئيس الوزراء جاك شيراك . وكانت « المبادرة » من جانب الحكومة الفرنسية البينية استيعاباً للمتغيرات العربية التي بدأت بغير أكتوبر ١٩٧٣ او « الثورة النفطية » في إرتفاع الأسعار بعد ذلك والحركة المصرية النشطة للصلح مع إسرائيل .

وقد تضاعفت وتقدّمت هذه المتغيرات طيلة المقدّم التالي من السنين ، حيث ابرمت المعاهدة المصرية الاسرائيلية ووصلت اسعار النفط الى ذروتها . حينذاك (١٩٧٩) قامت بعض الدول العربية وفرنسا بالتصديق على اتفاقية « معهد العالم العربي » . ولكن المفارقة التي صاحبت هذا التصديق كانت « استبعاد » مصر التي جددت قمة بغداد (١٩٧٨) عضويتها في جامعة الدول العربية ، وقامأت أغلب الدول العربية بقطع علاقتها الدبلوماسية بالقاهرة .

كانت مفارقة لأن مصر كانت الدولة العربية الاولى التي ارسلت بموافقتها على الاشتراك في تأسيس المعهد ، فهي على

الكاتب الفرنسي فيليب سولر أن يخلع ساعة الترجمة حين كان يتكلم أحد الكتاب العرب ، الأمر الذي استغرق أحد الفرنسيين في القاعة ، إذ وقف هم بالحدث إلى سولر ل قائلاً « ليتمكن تعلمون من هؤلاء العرب الواضع ، ولنتمكن خارج هذه القاعة تخفضون أصواتكم قليلاً حين تتحمسون في شجب المنصرية » .

كان العرب وحدهم هم الذين اعدوا أوراقاً للمناقشة : ادوار الخراط ، جبرا ابراهيم جبرا ، هاني الراهن . وكان العرب وحدهم هم الذين دافعوا عن الواقعية والالتزام : غالى شكري وأميل حبيبي وحنا مهنة والظاهر وطار .

وكان الفرنسيون هم الذين ارتكبوا الكلمات فلم يهدوا أوراقاً ، وهم الذين هاجروا الالتزام بأى معنى قديم أو حديث .

لم يكن هناك حوار بين الجانبين العربي والفرنسي . كلاماً كان في حالة مونولوج . حاول العرب اقامة الجسر ، ولكن « نجومية » بعض الفرنسيين حالت دون تحقيق المدفأ . غاب التخطيط وغابت الأسماء الطبيعية للفرد ، ونشطت لعبة الوزانات فحضرت السياسة واحتسبت الثقافة .. عن أول لقاء ثقافي لممهد العالم العربي في باريس .

بداعاً من فرص العمل الادارية والفنية وانتهاء بالترجمة إلى الفرنسية مروراً بالدعوات والمحفلات والأسئل والكلام .

في هذا الاطار أقيمت ندوة « الرواية اليوم » التي انعقدت لها على سبيل المثال من سوريا وحدها عبد السلام العجيلي وحنانينا وهاني الراهن ومطاع صدقي وجورج طرابيشي واعتذرت غادة السمان . وكانت اللجنة التحضيرية قد ضمت بدر الدين عروذكي وسلوى التميمي عن العرب ، وكلاهما سوريان — وليس من أحد ينقض من حضور أصحاب هذه الأسماء ، ولكن هذا يستدعي أن يحضر من مصر — على سبيل المثال فقط ، عشرون روائياً . ولكن الذي حدث هو أن الدعوة وجهت إلى ثلاثة روائيين ونادق واحد .

ولم ينعكس الأمر على خريطة الحضور فقط ، بل على سير الندوة أيضاً حيث خططت ادارتها لوضع الروائيين المصريين الثلاثة على منصة واحدة في جلسة واحدة في يوم واحد ، ولم توزعهم على مختلف الجلسات والأيام كما فعلت مع الآخرين .

بل وحين جاء دور الكلام ، مثلاً ، على ادوار الخراط طلب منه رئيس الجلسة الالتزام بالدقائق الحس وقطنه بعدها ، بينما ترك الحيل على الغارب لروب غريه الذي كان قد تكلم وجده أكثر من نصف ساعة .

ووصلت الاهانة للعرب حينما حذّها الأقصى حين تعمد

برخت الذى لا نعرفه صالح سعد

تقديم (٣٢) عرضاً مسرحياً جديداً - لأول مرة - خلال العام المنصرم (١٩٨٧) عدا (٤٠) عرضاً قدمتها فرق الضيوف من أوروبا وأمريكا وكذا من المدن الأخرى للاتحاد السوفياتي ١

وهكذا يمكننا القول بأن جميع مسرحيات (برخت) تعرض - تقريراً - كل عام على الجمهور الروسي والأكثر من مرة ، من خلال روایت مختلفة لفريجين مختلفين وبواسطة مختلفين مختلفين أيضاً ... وستعرض لآخر العروض التي قدمت خلال هذا الأسبوع منه تأليف (ب . برخت) وهي (أوبرالفروش الثلاثة) التي قدمها مسرح لينجراد الأكاديمي (لينوسفيتسا) بإخراج واحد من أهم المخرجين الروس (أ . ب . فلاديمروف) والحاائز على لقب (فنان الشعب) ...

و (أوبرالفروش الثلاثة) هي المسرحية التي شاهدتها الجمهور المصري لأكثر من مرة بمصر (نحب سورور) تحت عنوان (ملك الشحاتين) . . وقد يملئ لنا أن نتأمل طريقة تقديم برخت على المسرح الروسي وعما واجهه من تقدمة على المسرح المصري ، يمكن أنه في كلتا الحالتين لا يقدم بلخة الأصلية ، ولكن الفارق - بالطبع - كبير ، فعل الأقل الإيمان هنا التساؤل المعاد عن البرود أو الجفاف اللذين يوصف بهما إعادة المسرح البرختي باعتباره مسرح (ذهني) . ١. بل على العكس فإن المتعة التي أحدهما

يعتبر (برتولد برخت) ومسرحه واحدة من أهم أعمال (البيرتوار) التي يقدمها المسرح الروسي هناك لينجراد ، هنا بالطبع إلى جانب أعمال (شكسبير) و «تشيخوف» وغيرها من كبار الكتاب العالميين .. ولا نغالي إذا قلنا أن أعمال هؤلاء وغيرهم تقدم هاهنا بشكل شبه يومي .. ١

فهي مدينة «لينجراد» - وحدها - يوجد (١٥) مسرحاً بينهم ثلاثة للأوبرا والباقي عدا صالات (الفيهارموفي) (المدينة) ، وقدم الجميع عروضاً صاصحة ومسالية تتغير كل يوم أو يومين على الأقل .. وبعثت أن ما يعرض اليوم على مسرح (اللشوي) - أي المسرح الكبير - يعرض بهما على مسرح آخر صغير ، وما يقدمه مسرح الشباب - بمثابة الشبان - للجمهور العادي ، يقدمه عطلاون كبار على مسرح آخر يختص بهم جمهور الشباب !! وبالطبع لا يمنع هذا من وجود مسارح متخصصة كمسرح الرئيس (مسرحين) ومسرح الأطفال والمسرح (الخربي) ..

ولنا أن تخيل كم العروض التي تقدم سنوياً على مسارح هذه المدينة وحدها التي تعتبر - بحق - العاصمة الثانية للاتحاد السوفياتي ، بما تضمه من متاحف ودور عرض فنية - وفيهم (الأرميانج) الشهير ، عوضاً عن مجال الطبيعة الساحر ذاته .. فيكتفي أن نعرف مثلاً أنه قد



المكون من طاقم يصلهم مجموعة من السلام التحرّكة التي أهّمت في سرعة وخفّة الإنقال الجديـل للأحداث ما بين المستويـن .. أو سواء على محور الأداء التـبـيل المـقـنـ .. بل التـبـيل .. الذي حـسـدـته هـمـوـعـةـ المـطـلـونـ (٣٠ـ مـثـلاـ) وـعـطـهـ حـسـبـ كـافـاـدـ قـوـادـ التـبـيلـ الـلـمـحـيـ (ـ التـفـريـيـ) دـوـنـ أـنـ تـحـولـ أـنـ تـحـولـ تـرـيـتـهـ الـأـزـارـيـةـ عـلـىـ مـنـجـ (ـ سـانـسـكـيـ) يـهـنـهـ وـبـنـ الـأـزـامـ يـقـدـمـ هـذـهـ التـوـعـيـةـ مـنـ المـسـرـحـ .. فـهـكـلـاـ بـيـبـ أـنـ تـمـ صـيـاغـةـ (ـ الـتـبـيجـ الـخـالـصـ للـتـبـادـلـ الجـدـيـلـ) .. مـنـجـ بـرـخـتـ ، كـاـ أـعـاهـ يـتـرـ بـرـوكـ .. أـهـمـ رـجـالـ الـمـسـرـحـ الـحـالـيـوـنـ وـصـاحـبـ الـمـقـرـأـةـ الـدـاعـيـةـ لـلـتأـمـلـ بـهـاـنـ (ـ بـرـخـتـ يـمـوتـ دـائـماـ عـلـىـ يـدـيـ الـأـرـقـهـ الـقـلـهـ ١١ـ) ..

الـدـيـكـوـرـ الـبـيـسـطـ وـالـلـوـحـاتـ الـوـضـيـحـةـ الـمـاصـحـةـ لـلـعـرـضـ معـ كـرـنـفـالـ الـمـلـاـبـسـ الـرـالـعـةـ لـمـ تـعـارـضـ مـعـ الإـبـادـأـ أوـ التـبـرـبـ الـذـيـ قـصـدـ بـرـخـتـ فـيـ مـسـرـحـ ، فـنـ الـبـدـءـ تـصـدـرـتـ الـمـسـرـحـ لـرـجـهـ ضـخـمـةـ (ـ سـارـهـ) تـوزـعـ عـلـيـهاـ صـورـ بـرـخـتـ وـلـبـعـضـ عـرـوـضـةـ فـشـكـلـ هـنـدـسـيـ جـيـلـ بـالـتـضـافـرـ معـ صـورـةـ مـتـابـعـهـ تـعـرـضـ لـأـشـكـالـ الـبـؤـسـ وـالـشـقـاءـ الـتـيـ يـعـيـشـهـاـ مـنـ هـمـ عـلـىـ شـاكـلـ أـبـطـالـ الـمـسـرـحـةـ فـيـ قـاعـ الـمـجـمـعـاتـ الـرـأسـيـةـ مـنـ شـحـاذـنـ وـلـصـوصـ وـغـوانـ يـأـكـلـهـمـ الـقـفـ فـتـأـكـلـ أـرـوـاحـهـ فـيـمـ هـمـ يـعـلـوـنـ إـنـزـاعـ لـقـتـمـهـ بـأـهـ طـرـيقـةـ مـنـ جـيـوبـ وـأـنـوـاهـ الـقـادـرـينـ وـلـوـ بـالـوـاطـوـ مـعـ رـجـالـ (ـ الـأـمـنـ) أـنـسـهـمـ فـيـخـلـطـ الـعـالـمـانـ .. ١ـ وـهـوـ مـاـ اـبـرـزـ الـعـرـضـ ذـاـهـ فـيـمـ بـعـدـ وـأـكـدـهـ سـوـاءـ عـلـىـ مـحـورـ الـدـيـكـوـرـ

لا كاتب ديمقراطي خارج الحركة الديمقراطية الوطنية للثقافة

• ومن المفارقات الجميلة أن يكتشف لنا صاحب المجموعة الفصصية الأخيرة (الصعود الى القصر) ولو متأخراً . ولو (يركوب الرأس واقيد الفرد) يكشف ويقضم لوعينا كم نحن غبيون عرب. بذلك الوهم التاريخي (سلطة الفرد) المضخم داخلنا . تحمل الى تلك (المظلمة) صعوداً الى ذلك القصر الحكم ، اقتربنا أكثر . ستكشف (تلك الحجرة الحالية . ولا شيء) .

• فكيف ياصديق تعلمنا وتهض بوعينا . ونسى ذلك في المواقف والاختبارات الصصيجية . كيف تنسى هؤلاء الذين سلبوك مظلمة (الفلاح الصصيج) وانت تركب رأسك وقد عرفيهم .

• هل تنسى انهم هم الذين حموا أوراق وعوות (الرأي الآخر) في مؤتمر أدباء دمياط الأخير وانتموا الى المساجرات والسفت الاديمقراطي .

• هل تنسى انهم هم الذين فرضوا عليك أن تسمع لنقاد (النقد المدفع الأجر) موظفي الأجهزة عن الأخطاء اللغوية وال نحوية والتصير اللائق وكل ترهات الاتهامات الشكليه ودون نقد راق لذك الفصصي الشجدد / هل تفسر لنا ياصديق ذلك المرمان الغير دستوري الذي يضع ادباء (ضفاف) من انشطة قصر الفقاوة والذي طبق على في حفل تكريك ومتانشة (الصعود الى القصر) .

الحسين عبد العال — دمياط

• ربما أصبحت استجابة (الغضب) التي أبدتها الصديق الفاصل (مصطفى الأسر) متيبة لأنه لم يسقط عنه صفة (الديمقراطية) ولم يعل بعد ذلك البناء / المعلم الذي يأتى اليه كل الكتاب المعمعين من كل فج . ثلية للنداء والدعوة لتلك الرابطة — ولأن الصديق يساخرة سواء في ابداياته الكثيرة كما في تاريخ موقعه واحد من الكتاب الديمقراطيين الذين لم يتوقف عن المعايدة والغضب .

• فقد كان كما يعرف الجميع مؤسساً نشطاً لحركة جماعة الرواد الأدية خلال أكثر من ربع قرن ، ومن بعدها جمعيتها الشرعية التي لم تستمر طويلاً حيث أتقذرها (سلطة) المسينيات تلك (البذال الحكومية) المقصورة والمغارة لبعض المثقفين . وتفرض ك المجال وجد وشرعى للتراوحة وتعلم الثقافة والرسم والمحاكمة والن玠اء ... الخ .

• والصديق / الأسر هو الذي غضب وحاول استضافة غالبية الأدباء الذين فضلوا اللقاء في ندوة أدبية مستقلة ك bipolar صحيح عن الدخول في تلك (المحظائر الكثيرة) ، وهو الذي نقاش معهم قانونية الأجهزة على تلك الجماعة . وحوال معهم معاودة استجداء إشهارها .. إلى أن كان الاتصال التليفزيوني المشهور (انصرف) .

• إن صديقنا الذي احتضن القيد الرجال الفصصاص (يوسف فقط) وجده في محنته التي أوصلته للموت سرا ليظل موته غير معلن اسيراً كاماً . وجده الذي يعرف أهمية منطلق الضرورة في ترابط المذكياء .

جمعية عمومية للمثقفين

هذا يجب على كتاب مصر الديمقراطيين التحرك بسرعه تواهم مع ابقاء الأحداث الجارية الآن في الشارع المصري بأن يتحمموا وينضروا في تنظيم واحد ، وأعتقد أن ذلك لن يتم إلا إذا عقد اجتماع عام يدعى اليه الكتاب . على أن يعقد في هيئة جمعية عمومية يت من خلالها الاتفاق على لائحة تنظم نشاطها ، وتكون نقطة الانطلاق نحو تنظيم عام يجمع تحت لوائه كل كتاب مصر الديمقراطيين .

القصاص : حسن نور

لقد كان موقف اتحاد الكتاب السلى من اتفاضة الشعب الفلسطينى سيناً للغاية ، وأسوأ منه الوجه القبيح الذى أسف عنه رئيسه من خلال إجاباته على الأسئلة التي وجهها إليه الرميل الحرر بالأهالى والتي عبرت عن محمل تكوينه ، وإن كنا نعرف ذلك من قبل لكنه قاله هذه المرة في تحد لكل كتاب مصر الأحرار ، ولكن إذا كانت هذه آرائه ، وموافقه معروفة لنا سلفاً ، فيجب أن ندرك ونعي تماماً أنه لا شعوره بأنه ليس هناك جانب قوى يتصدى له لما جرى على ذلك .

استدراك

سقط من تعليق « نشارككم الدعوة إلى استقلال الأدباء » ، الذى نشر بعد انتخابية العدد الماضى ، اسم كاتب التعليق : وهو الأديب السكندرى : عبد الغنى السيد .

﴿وثائق﴾

الثقافة والعملية الثورية

انعقدت في عدن في الفترة الواقعة بين ٢٨ مارس ١٩٨٨ و ٣٠ آذار م الندوة الثقافية الأولى بعنوان «السياسة الثقافية وخيرة العمل مع المثقفين» شارك فيها عدد من المثقفين العرب من مختلف الاتجاهات الوطنية والديمقراطية والتقدمية . و ساد الندوة جو من الجديه والمحوار الديمقراطي الذي اتسم بالعمق والصراحة حول ابرز القضايا الحيوية للثقافة العربية الراهنة .

وقد وقفت الندوة بالتفصيل امام ثلاثة محاور :

- ١) دور المثقفين في العملية الثورية .
- ٢) سياسة الامبراليالية لاحتراء المثقفين لخدمة استراتيجيتها
- ٣) السياسة الثقافية في البلدان العربية .

بدأ النقاش بمداولات حول تعريف الثقافة والمثقف من حيث الموقع في تقسيم العمل الاجتماعي والعلاقة بالسلطات والجماهير . واذ يختلف المثقفون من حيث الاتهاء الاجتماعي والرئيسي الشاملة الى الحياة ، لكنهم في غالبيتهم وسيلة تجاذبهاصراعات الوطنية والاجتماعية الدائرة في مجتمعاتها . ولكنها بحكم امتلاكها للمواهب الابداعية والمعرف العلمية ، وبسبب طبيعة انتاجها في ميدان الأفكار والرؤى والرموز والقيم ، تزدزع غالبا نحو التغيير . وكثيرا ما شكّل المثقفون ، بما في ذلك في بلادنا ، فئة توارثت وتعيد انتاج الهوية الوطنية والتقويمية وقيم الحرية والمعدالة والمساواة ومشاركة من موقعها في معارك التحرر من الاستعمار والاستعمار الجديد وتعديم البني القديمة .

وحول واقع الثقافة العربية الراهنة ، دار نقاش واسع وغنى حول بعض مظاهر الجمود والسلفية والبني الاجتماعية والثقافية التقليدية وضعف الحوار والتفاعل على أساس موضوعية وعلمية واتسام بعض المخارات بالتصub والانقلاب والأفكار المسبقة ورفض الاعتراف بالآخر والرأي الخالق . يغير هذا كله في اطار من ازمة للديمقراطية على امتداد وطننا العربي . فرغم اتساع القاعدة التعليمية والثقافية ، يصطدم نشاط المثقفين بقيودات فظة حرريات القول والرأي والنشر

والاجتاع والتنظيم باتت مألهفة الى درجة ان بعض الدساتير تنص عليها نصا، وتحري ممارستها عملاً وعرقا بالرغم من بعض الدساتير . ومن هذه التقييدات ومظاهر القمع : الرقابة المدنية والعسكرية والديبية ، ولماحقة المشفقين في أرزاقهم وأعماهم والسعى لتسخيرهم ليصروا أبواب توسيع وتجريدسلطات الاستبداد والقمع وصولاً الى الاعتقال والارهاب الفكرى والمادى والاغتيال بکوام الصوت للكتاب والمفكرين والفنانين .

لایمك للثقافة ان تزدهر الا في ظل حرية المبدعين وصيانة كرامتهم وتلبية حاجاتهم وحقوقهم التي لا تفصل عن حرية وحقوق وواجبات المواطنين كافة وتحقيق مساواتهم القانونية والسياسية والاقتصادية .

وتوقف المشاركون طويلاً امام المظاهر الخطيرة للاستبعاد الثقافى الذى هو وجه اساسي من وجوه التبعية الشاملة للاميرالية في منطقتنا . وقدمت مداخلات غنية ومتعددة كشفت مدى خطورة تغلف وتعيم تربعات التفوق العنصري وتجميد الحروب العدوانية والسعى لربط العالم بمركز ثقافى واحد ليشوه الثقافات الوطنية والقومية ويطمس روحها المقاومة يحيى العلاقة بين الثقافات الى علاقة تسلط وقمع بديلاً من ان تكون علاقات تفاعل واخصاب متبادل . ويجرى استخدام وسائل الاتصال الجماهيري على نطاق واسع للترويج لاتباع الخط الرأسمالي في التطور الاقتصادي والاجتماعي وتقيم المجتمع الاستهلاكي الترف وتجيد التربعات الفردية الانانية المطلقة في مواجهة المجتمع . ولاحظ المشاركون ان مناهج التعليم السائدة تحمل بدورها سمات تلك التبعية الثقافية متباوارة في كثير من الاحيان مع نظرية سلافية جامدة الى اللغة والتاريخ والتراث .

وبمثل ماجرى هدر وتبذير الثروة النفطية الغربية ، وأعيد تدويرها لاعادة انتاج التبعية ، ونقلت المجتمعات العربية الى الحادثة الشكلية ، بذلك القدر جرى تسخير الكثير من الفوائض النفطية لتكرس الاستبعاد الثقافى متباوراً ايضاً مع انعاش البني الاجتماعية والفكرية القديمة واطلاق القوى الظلامية من عقلاها ضد قوى التحرر والتقدم .

في المقابل ، أكد المشاركون في الندوة على ضرورة الاهتمام بالتراث العربي والنظر اليه بناء على معايير تعتمد على موقعه في السياق التاريخي الذي ظهر فيه ودوره بالنسبة لحاضرنا ومستقبلنا وافتتاحه على افق التحرر والتقدم .

وتم استعراض موجز للتجربة في اليمن الديمقراطية فيما يخص السياسة الثقافية في مجالات التعليم والثقافة وتطور الاداب والفنون والتربعات والتيارات التي برزت ، وخاصة تيار الواقعية الاشتراكية ومنهجها ووسائل الشكل والمضمون والصراع بين القديم والجديد ونتائجها بصورة شاملة تلمس السلييات والابيجيات .

ورأى المنددون ان يسجلوا النقاط الآتية :

- التحية والتضامن مع انتفاضة الشعب الفلسطينى في الأرضى المحتلة بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية ، الممثل الشرعي والوحيد للشعب الفلسطينى . فقد جاءت هذه الانتفاضة الباسلة لتؤكد على عظمية العبرية الشعبية وما تترتبه من طاقات .
- ان الثقافة المقاومة للقهر الصهيوني والاميرالي الرامي الى طمس الهوية الوطنية للشعب الفلسطينى برهان

جديد ساطع على قدرة الثقافة على ان تكون صوتا للشعب وعامل توحيد وقوه قاديه يسهم الشعب كله في انتاجها .

- ضرورة تعزيز التواصل الثقافي في البلاد العربية ، وتجديد السبل والوسائل لذلك — النشر والتوزيع ، تبادل المعرف والمعلومات والجهود المشتركة لمؤسسات الثقافة والتعليم والأبحاث العلمية وبصورة خاصة تعزيز اللقاءات الثقافية بين ممثل الثقافة العربية القدمة والعمل على الأكتارات منها قدر الإمكان .
- ضرورة تعزيز الحوار الديمقراطي فيما بين المثقفين ، وبينهم وبين ممثل القوى السياسية القدمة .
- ضرورة الحرص على الاستقلالية النسبية للعمل الثقافي والفنى الخاص فى اطار العمل السياسى القدمى ، وذلك فى سبيل تعميق الرؤية الثقافية للواقع الادى ومشكلاته .
- ضرورة التبيه الى ان الاخطار التي تواجه حركة الثقافة وتقدمتها ليست خارجية وحسب ، بل ان هناك خاطر داخلي ، وبالقدر الذى يجب ان تجاهه وسائل الاستیاع للخارج يجب ان تجاهله وسائل تجميد الثقافة وابطالها اسرة السلفية والوثيقة .
- التوكيد على ان الحرية الثقافية شرط لتطور الثقافة عينها ، ان الديمقراطية السياسية شرط للحرية الثقافية .
- التوكيد على أن ثقافتنا الراهنة بما هي نتاج معرفة تجتلى بتراثها الخاص ، وبثلا حها مع التراث العالمي الماضى والحاضر ، تجنبًا لأنفصال محلي مجدها . او افتتاح كوزموبرولى يفقدها الموربة .
- ضرورة تأسيس جهة للمثقفين الديمقراطيين العرب تكون اطارا لتبادل الخبرات فيما بينهم ، وتعاونهم على اداء مهامتهم تجاه قضايا الديمقراطية والتحرر والتقدم الاجتماعى والوحدة القومية المعادية للأمبريالية .
- قرر المتدون تنظيم ندوة ثقافية اكبر تخصيصا في العام القادم — فبراير ٨٨ م ، وتشكيل لجنة متتابعة للاتصال بالمثقفين في البلاد العربية وصياغة مشروع جدول الاعمال .
- ضرورة مساندة تجربة اليمن الديمقراطية سياسيا وثقافيا ، بوصفها نواة حية وريادة داخل حركة الثقافة العربية وبوصفها ثورة يسمى معرفيا ومؤسسيا .

تصميم الغلاف للفنان : عمى البلاط
غلاف التصميم للفنان : يوسف شاكر
الرسوم الداخلية من الفنانين :
عمر جهان - عماد حليم - كمال
بلطه - برهان كركش - حسن سعد .



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

— رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣ —

أعمال الطباعة : شركة الأهل للطباعة والنشر والوزن
— إخوان مورفل سابقًا

القاهرة — هاتف : ٣٩٠٤٩٦

وزارة الصناعة

هيئة القطاع العام للصناعات الكيماوية

- تساهم الهيئة منتجات شركاتها العديدة في تدعيم الاقتصاد القومي بتغطية احتياجات قطاعات مختلفة وهي :
- الزراعة • الصناعات الفنية والتغذية • النفايات والتعليم
 - السلع الاستهلاكية • القلقل والمواصلات • السكان والتشييد
 - التغليف والتعبئة • السلع الرسمية • الصحة .

سلع صناعية جديدة بديل للمستورد

- أكملت هيئة الصناعات الكيماوية من إنتاجها جديداً من إنتاج الكيماوية بأحدث تكنولوجيا فنتي الوظائف باعتمادها على القدرة وقابلية استمرارها واصغر لفترة إنتاج :
- حمامات نترات البوتاسيوم العطراء يدور من إنتاج شركة التصنيع للأسمدة والصناعات الكيماوية بهدف الجريدة التي ذات حماة ذويها بالتعاون مع وزارتهم شركة البوتاسيوم.
 - صوريات وصواريخ توليد سلوفينيا بذريعة عوامل البالل وعامل النشر وكتل الأسفلات من إنتاج الجديدة الشركة الأذربيجانية الشركة المصانع الأولى .
 - البوليوريث الغذاية والصناعات من إنتاج شركة التصنيع الجديدة .
 - مسيب لفيوترين (1) و مسيب مهربا (1) و مسيب سولفيغون (2) وهي مصانع زراعية جديدة من إنتاج المزرع الريادي تأسسها وأنواع أخرى من المبادرات الزراعية وهي :
 - المروش لبلد و كلور توك أتشا و تغذية .
 - المكونات الديداكتيك المقاطع بالريشيم والواسير المصوحة منه تنسق في الفاعلية وأطافل الملوى من ذات الناحي أو من التأمين المقطوع بالبيوبي التليل من إنتاج شركة الرفرقة للتجفيف الدورط (سيبور).
 - البلياريات السائلة بدرستي برو بيلدين والبطا ياري ذات الخطاء الراهن من الخطاف المقسى والبطا ياري ذات الرسان المقسى وهي بطارات متاحة لخدمات الكائن الرئيسي وخطافات القرى لتسخيرات الطبيعية من إنتاج الشركة العامة للبطاريات .

سلع تصديرية هامة

- تعزز منتجات شركات الهيئة بالجودة العالمية ويمثل بعضها مكانة مرموقة محلياً وخارجياً وهي :-
- إطارات وأنابيب السيارات والجرارات بأنواعها المختلفة .
 - فحم الكوك .
 - زيت الكيماوزون .
 - نباتات الأمونيا للتقطيع الأذربيجانية .
 - الكتان ومشتقاته .
 - بطاطريات جافة طروش - قام .
 - بيكريونات الصوبيروم والكلور السائل بعض أنواع المسيدات .
 - الشتاب .
 - خشب حبيبي ، معطي بالملامين حنفيات بأنواعها المختلفة .

شركة مصر للغاز وللنسج لدفع بكمبرالدار



إنقاذهنا

يغزو الأسرؤن العالمية

ديوفري

للسرير المصعد إمداداته من
أقتنى المدربس الملاحة وأنقذته



الصالح،
كفر الدوار
والمسيرة
وكريم حماده

الاستندنج: ٤٩٢-٨٧٤
٤٩٢-٨٧٥
٤٩٢-٩٦٣
٤٩٢-٩٦٤



كفر الدوار: ٩٠٣١٦/٩٠٣٦٤/٩٠٣٥٧٧
٩٠٣٧٨٧/٩٠٣٧٢٩/٩٠٣٧٦٤

تلكس: ٥٤٠٩٣ م. استندنج
٥٥١٢٧ كفر الدوار

فاكسنيل ٩٠٣٧٤٢ كفر الدوار